Bruce Meyer

Héroes

Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura

El Ojo del Tiempo Siruela

© Marl Tearle

Bruce Meyer es profesor de Lengua Inglesa en el BA Program de la Laurentian University, en el Georgian College de Barrie y Orillia, así como en la Continuing Education del St. Michael's College de la Universidad de Toronto. Educador, divulgador y también traductor, ha publicado numerosos libros, entre ellos *El hilo dorado: un viaje del lector a través de las grandes obras de la literatura*.

«Es preciso creer en Bruce Meyer cuando analiza, con gran maestría, además de con una enorme agudeza y elegancia, los roles y significados de los héroes –todos ellos humanos, al fin y al cabo– que los novelistas, dramaturgos y poetas han inventado.»

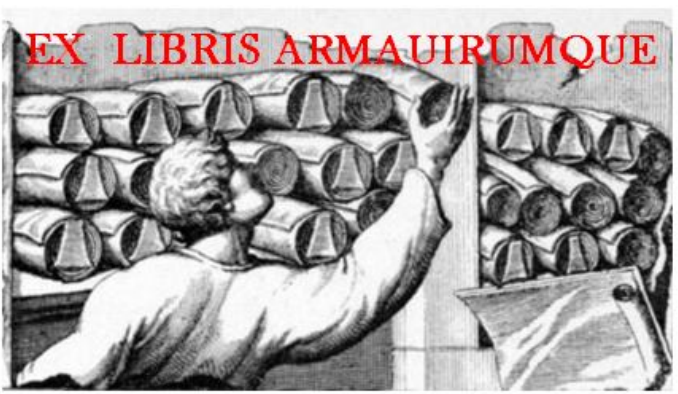
George Elliott Clarke

¿Quiénes fueron aquellos extraordinarios héroes que, a partir de la literatura, penetraron de manera tan profunda en nuestra imaginación hasta el punto de permanecer en ella para siempre? ¿Y qué tienen que ver esos héroes con nosotros, los comunes mortales?
Bruce Meyer fija su mirada en los héroes clásicos, desde los trágicos como Hamlet hasta los infernales como el Satán de Milton. También, desde los santos heroicos y la épica figura de Beowulf hasta Supermán, el autor irá explorando la personalidad de estos grandes adalides de lo divino y lo sobrenatural desde una nueva perspectiva. Como el propio Meyer dice, «Ser un héroe es contestar a preguntas que nos obligan a examinarnos a nosotros mismos».

Bruce Meyer

Héroes
Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura

Traducción del inglés de
Ernesto Junquera



El Ojo del Tiempo **Ediciones Siruela**

Todos los derechos reservados.
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org> www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Título original: *Heroes. The Champions of Our Literary Imagination*
© Bruce Meyer, 2007
by arrangement with Westwood Creative Artists Ltd.
© De la traducción, Ernesto Junquera
© Ediciones Siruela, S. A., 2008
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid. Tel.: + 34 91 355 57 20
Fax: + 34 91 355 22 01
siruela@siruela.com www.siruela.com
ISBN: 978-84-9841-214-7
Depósito legal: M-30.542-2008
Impreso en Lavel
Printed and made in Spain

Papel 100% procedente de bosques bien gestionados

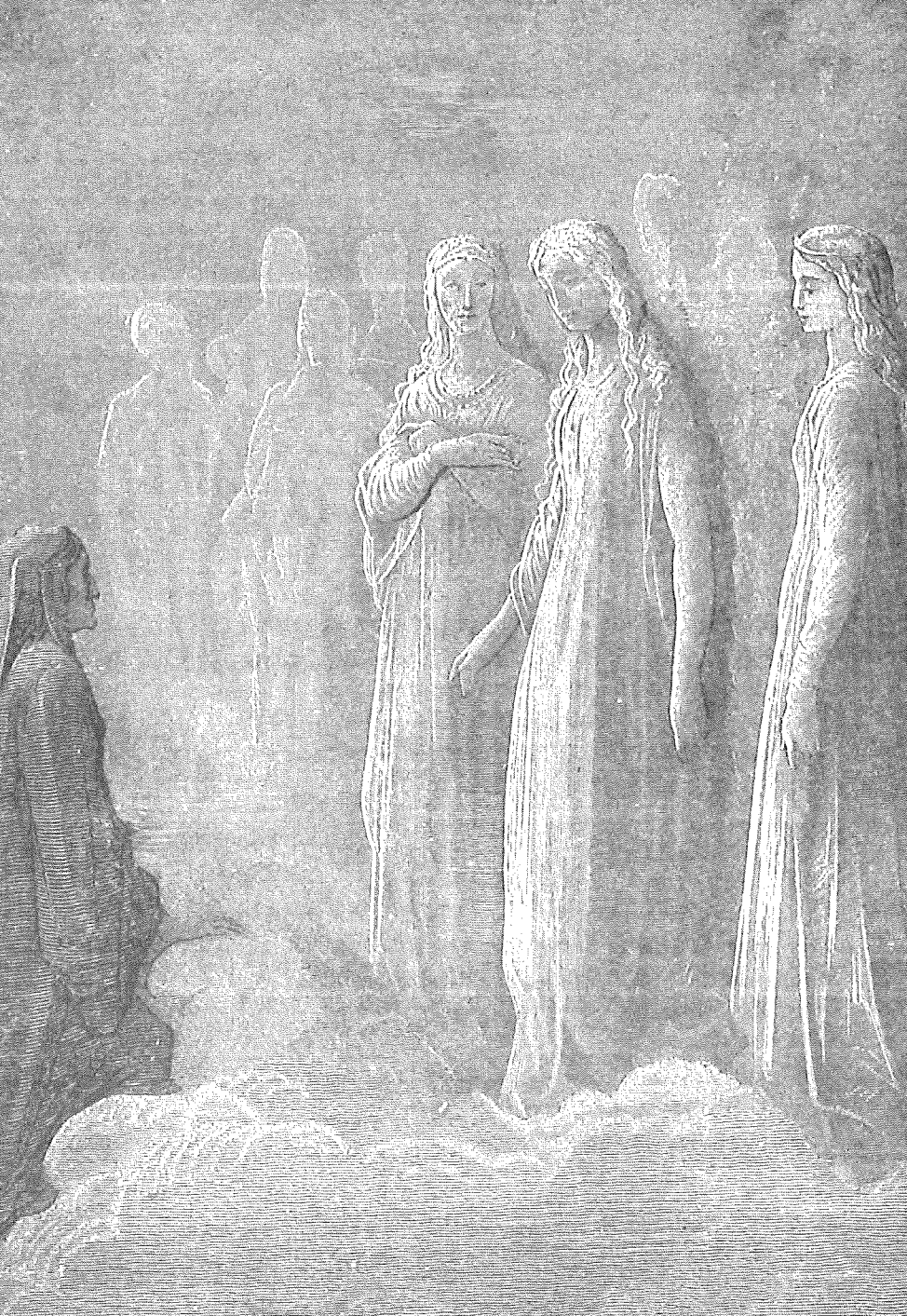
Índice

Prólogo 9

Héroes

1. Una sombra en el laberinto: el héroe universal 29
2. Todo el mundo tiene un papel que interpretar: el héroe común 67
3. Empuñando las armas contra el océano del mal: el héroe trágico 107
4. Contemplando nuestra imagen reflejada en un espejo, a oscuras: el héroe infausto 149
5. En lo alto y en el más allá: el héroe santo 199
6. La búsqueda del orden: el héroe épico y romántico 243
7. La sustancia de las cosas esperadas: el héroe sobrenatural y divino 285

Epílogo 323
Agradecimientos 331
Bibliografía 335
Índice de láminas 341



Prólogo
Creando héroes del polvo

En la mitología clásica griega, Hero era una sacerdotisa de Afrodita, la diosa de la belleza y del amor. Debía su nombre a Hera, la esposa de Zeus, y vivía en Sestos, en el Helesponto, el estrecho canal que se encuentra en la actual Turquía y que separa Europa de Asia. Al otro lado del estrecho, en Abidos, vivía su amante, Leandro. Para poder preservar su condición de persona consagrada entre su comunidad, Hero tenía que mantener su relación con Leandro dentro de la máxima discreción. Cada noche, y con la excusa de hacer una pira para honrar a los dioses, Hero encendía una hoguera que sirviera de señal y guiara a su amante a la hora de cruzar a nado la distancia de una milla que separaba los dos continentes. Cada día, al amanecer, Leandro tenía que regresar a su hogar también nadando, aunque entonces guiado por la luz del sol que comenzaba a brillar frente a él. Pero una noche, en un acto de traición por parte de algún dios celoso, una gran tormenta de agua cayó sobre la hoguera que le servía de faro, apagándola y dejando al amante de Hero nadando en la más tenebrosa de las oscuridades. Leandro se perdió entre las rápidas corrientes, describiendo círculos una y otra vez hasta que, exhausto, perdió la vida en las heladas aguas del estrecho.

Aquel chapuzón diario de Leandro le había resultado tan heroico e inspirador que, en 1810, Lord Byron quiso reeditar-

lo en compañía de un oficial del ejército británico, el cual estuvo a punto de perecer ahogado en el intento. La misma leyenda serviría de inspiración, asimismo, a autores como Virgilio, Ovidio y Christopher Marlowe, todos los cuales vieron en aquella hoguera que hacía las veces de faro un símbolo de la determinación humana hacia el amor en un universo que puede arruinar toda esperanza y deseo. La de Hero es una historia sobre el poder que tiene el amor para superar poderosas corrientes por medio de puentes y fundir unos continentes con otros. Y, además, viene a probar que la idea del héroe es tan ubicua y universal como la del propio amor.

Cada vez que me he cuestionado el papel que el héroe desempeña en la literatura, siempre me he hallado a mí mismo regresando a Dante. La razón de ello es que Dante es un autor sumamente peculiar, dado que hace de sí mismo el héroe de su propio poema épico. Y, por supuesto, jamás pierde la oportunidad de contar a sus lectores algo sobre su propia persona. No sólo quiere que sepamos quién es él y que conozcamos todo cuanto ha vivido y experimentado en sus viajes al infierno, al purgatorio y al paraíso, sino que también desea mostrarnos la realidad de la Italia medieval. Dante pretende que sepamos que su vida ha discurrido de manera errónea. Porque Dante es un hombre perdido, tanto en el mundo externo como en su propio mundo interior. Y, con el fin de que le ayuden a retornar al sendero adecuado, escoge no sólo al poeta Virgilio, sino a toda la literatura occidental tal y como él la conoce. Dante cree que la literatura –los clásicos, la Biblia y todo aquello que él puede albergar en su mente– es capaz de corregir todas esas desviaciones del curso correcto que, eventualmente, pueden conducir a las almas más débiles hasta su destrucción. Al final, Dante halla más de lo que esperaba conseguir: un mundo mejor y un ser humano mucho más noble.

Cada vez que releo la *Divina Comedia* de Dante me siento impresionado por el hecho de que creara un personaje que es la viva imagen de sí mismo. Pongámonos, por un momento, en la difícil y complicada situación que Dante se vio obligado a vi-

vir durante su prolongado exilio. Imaginémonos que, repentinamente, nos hemos visto desplazados de la vida política oficial y que hemos caído en desgracia por causa de ciertos adversarios a los que no nos podemos enfrentar. Que nuestros hogares han sido confiscados y destruidos. Que nuestras esposas, cuyas respectivas familias han sido quienes orquestaron nuestra caída, nos han repudiado y que no podemos volver a ver a nuestros propios hijos. Que nuestros libros e instrumentos científicos, el trabajo de toda nuestra vida, han sido, también, decomisados. Que nuestros escritos han sido quemados en una plaza pública. Que la iglesia a la que teníamos encomendadas nuestras almas nos ha rechazado sin tan siquiera escuchar nuestra versión de los hechos. Que nos sentimos absolutamente solos y desvalidos en un mundo en que nuestro hogar, el lugar en el que vivimos y la seguridad en nuestra fe son las únicas cosas que nos mantienen aferrados a él. En una situación semejante, disponemos de dos únicas opciones: caer en la desesperanza y quizás poner fin a nuestros días, destrozados ya nuestra confianza y nuestro espíritu, o bien concebir algo grandioso, algo de un orden muy superior a nosotros mismos. Tras optar por esta segunda opción, capturamos el universo entero y lo introducimos en nuestra mente, haciéndolo evolucionar como una estructura dramática y compleja a través de la cual podemos aprender a conocer tanto al mundo como a nosotros mismos. Y, a continuación, haciendo gala de una enorme fe en el poder de nuestra propia imaginación, nos situamos como protagonistas en el centro mismo de un gran proyecto que ha sido diseñado por el propio Dios en persona. Alejados, ya, de los graves peligros que implicaba nuestro sufrimiento, elegimos la opción más heroica de todas cuantas se nos ofrecen, haciendo de nuestras personas los héroes de nuestra propia historia.

El Dante que, en sus «visiones», visita el infierno, el purgatorio y el paraíso lo que hace, en realidad, es buscar en el interior de sí mismo, en un intento de comprender tanto el complejo universo del carácter humano como el paisaje de su

propia alma. Pero cuando alcanza la proximidad a Dios, ya en el umbral del Paraíso, las palabras le fallan. El lenguaje le resulta insuficiente y no solamente porque se esté enfrentando a la naturaleza infinita de la divinidad, sino porque ha llegado hasta el final de sí mismo. Ya no existe ningún otro lugar al que poder dirigirse. El poeta, al fin, ha alcanzado el entendimiento de quién es él mismo en su condición de ser humano; y, sin embargo, no es capaz de expresarlo con palabras.

> Oh quanto è corto il dire e come fioco
> al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
> è tanto, che non basta a dicer «poco».
>
> O luce etterna che sola in te sidi,
> sola t'intendi, e da te intelletta
> e intendente te ami e arridi!
>
> [¡Oh! ¡Cuán corto es el hablar y cuán mezquino
> es mi concepto! Y esto, y todo lo que vi,
> es tanto que no basta con decir «poco».
>
> ¡Oh luz eterna que, sola, en ti existes,
> sola te entiendes, y entendida
> y entendiendo, te amas y recreas!]

Dante demuestra aquí que el proceso de aprendizaje sobre uno mismo es una empresa realmente heroica. Y que la escuela donde se forma el carácter humano alcanza ámbitos que van mucho más allá del simple lenguaje. Es un reino donde el individuo se ve transformado por las mismas circunstancias en las que se ha visto inmerso, una transformación cuya articulación en términos precisos resulta absolutamente imposible.

En el anterior Canto XVII del *Paraíso*, Dante había tenido la oportunidad de conocer al héroe de todos los tiempos que él más admira, a su ancestro Cacciaguida, quien había perdido la vida mientras defendía lo que es el centro espiritual del mun-

do de Dante, la ciudad de Jerusalén. A la conclusión de su entrevista con su ilustre antepasado, Dante admite que su mayor temor es perder la inmortalidad que, eventualmente, lograría alcanzar por medio de su obra literaria. Y no es que esté siendo egoísta. Es que él cree que todo cuanto ha escrito tiene sentido y no quiere apartarse de las corrientes literarias en boga, algo que sí han hecho muchos otros poetas. Y Dante se lamenta de ello como sigue:

E poscia per lo ciel, di lume in lume,
ho io appreso quel che s'io ridico,
a molti fia sapor di forte agrume;

E s'io al vero son timido amico,
temo di perder viver tra coloro
che questo tempo chiameranno antico.

[Y luego, por gracia del cielo, de lumbre en lumbre
Aprendí lo que yo ahora repito,
Y que para muchos tendrá un sabor muy amargo.

Y si de la verdad yo fuera un tímido amigo
Temería perder el vivir entre aquellos
Que a este tiempo llamarán antiguo.]

Cacciaguida se ríe de su atribulado descendiente y da a Dante algunos consejos paternales sobre la durabilidad de las verdades y las virtudes: «Manifiesta toda tu visión libremente, / Y cuando los hombres sientan su escozor / déjales que se rasquen». En otras palabras, que la gente irá siempre en busca de verdades. Pero una determinada orientación no es algo que una persona pueda imponer a otra.

El purgatorio es el lugar donde las almas aprenden cuál es el camino de retorno hacia Dios. Cuando una de ellas sale de allí, su transformación ya se ha completado. El individuo al cual pertenece ha cambiado. Éste ha aprendido cuanto tenía

que conocer sobre sí mismo y ya es capaz de hacer funcionar todo ello como un medio para afrontar la vida y sus retos. Accede a un estado de pleno entendimiento de sus propias fortalezas y debilidades. Este proceso de aprendizaje a lo largo de toda la vida concluye, no con una ceremonia de graduación, sino con la conclusión de nuestra historia personal, con ese momento en el que llegamos, más allá de nosotros mismos, a alcanzar la divinidad o, alternativamente, la nada. Dante parece sugerirnos que hemos sido recreados de acuerdo con la imagen que todos querríamos que nuestra propia historia ofreciera. La literatura puede ser algo aterrador, dado que nos ofrece la posibilidad de encontrarnos con nuestro propio potencial. Un lector conspicuo y meticuloso –de mentalidad crítica, como san Agustín sugería en sus *Confesiones*– es aquél capaz de establecer la distancia suficiente entre lo que está leyendo y la forma en que se ve afectado por lo que lee.

El de héroe es un concepto universal que, como seres humanos, nos fascina e, incluso, nos llega a acosar persistentemente. Aún cuando adoptemos la postura de rechazarlo y declarar formalmente, como hace Douglas Coupland en su *Generación X*, que ya no existen los héroes, esas figuras siguen ahí, siendo unos elementos de crucial importancia en su condición de soporte de la narrativa. Residen justo en el centro de la acción, representando el punto de vista humano en la imaginación del lector. Los héroes son imágenes de nosotros mismos e intervienen en la narración en calidad de personas, permitiendo, al mismo tiempo, que el relato adopte, en nuestra imaginación, características plenamente humanas. En una historia cualquiera, los héroes son los interruptores que permiten la ignición de todos nuestros mecanismos para la absorción del mundo, engranándose en ese tejido psicológico e imaginativo a partir del cual se estructura la humanidad. Son el punto de referencia de todo relato. El mundo se encuentra siempre en condiciones de ofrecernos modelos que nos ayuden a reflexionar sobre en qué o en quién debemos convertirnos. Es cierto que podemos rechazar, por estar un tanto pasado de moda, el proceso de

identificar algo de nosotros mismos o relativo a nuestras experiencias con una determinada narración, pero, a pesar de ello, dicho procedimiento continúa funcionando en todos nosotros. Cuando contamos cuentos a nuestros hijos, no lo hacemos tan sólo porque queramos que escudriñen en esas historietas con el fin de descubrir en ellas detalles de sus propias identidades, en pleno proceso de desarrollo. Esto es algo de lo que yo me pude percatar durante los primeros años de formación de mi hija, cuando ella me pedía que le contara historias de mi propia infancia, sobre la gente que había conocido y los acontecimientos que me habían acaecido. Entonces, me pude dar cuenta de que lo que ella buscaba, realmente, eran hitos imaginarios que le sirvieran como referentes de sus propias experiencias. Lo que mi hija pretendía, en definitiva, era disponer de un sistema de medición de referencia frente al cual contrastar sus propias experiencias vitales mientras éstas iban produciéndose. Pero su objetivo no era extraer ninguna clase de enseñanzas de ellas. Lo que realmente quería obtener eran las historias en sí mismas, es decir, la estructura y la sustancia de mi pasado personal. Y de tal manera que ella pudiera transformar sus experiencias en el material de su propia historia. La vida, además de golpearnos, nos deleita tanto con esas historias que aprendemos de otros como con las que nos contamos a nosotros mismos.

Lo que he intentado hacer en este libro ha sido examinar los diferentes tipos de héroes que la literatura occidental, y muy particularmente la inglesa, ofrece a los lectores. Trato de explorar aquí las posibilidades que tiene la conducta humana en la definición de unos personajes que son los que más activamente actúan en nuestra imaginación. Para comenzar, he elegido la imagen más reconocible –aunque, también, la más ignorada– del héroe: la nuestra. El del héroe común y corriente es un concepto muy moderno que procede de las cenizas de una civilización que se vio seriamente humillada ante la contemplación de los guerreros homéricos en el polvoriento campo de batalla de Troya. La gran desgracia, en la mayoría

de los casos en que se propone la figura de un héroe, es que sus autores adoptan inmediatamente para sí mismos características similares a las de Aquiles y Áyax, es decir, las propias de unos brutos musculosos cuya sobredimensionada humanidad bordea la psicótica creencia de que los problemas del mundo se pueden resolver por medio de la violencia. Pero, en el siglo XX, emergió un nuevo código para el héroe. Era un héroe con la misma figura sencilla que cualquiera de nosotros, en nuestra condición de individuos capaces de solventar problemas. Esa figura, majestuosa aun cuando minúscula, surge y se eleva, por medio del conocimiento, el valor y la perseverancia, hasta mostrarse capaz de hacer frente a los retos que se le plantean en un mundo con el que aún se encuentra en valiosa comunión. Llegado el momento de examinar a esta clase de personajes, he tenido muy presente, en todo momento, que lo que más difícil nos resulta es imaginarnos a nosotros mismos.

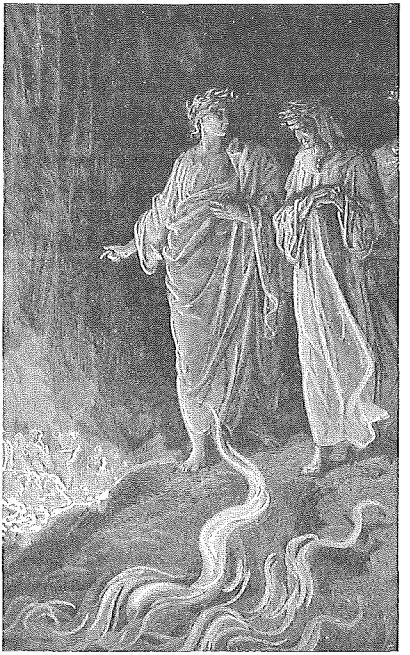
El libro avanza, paulatinamente, desde las figuras con las que estamos más familiarizados hasta otras a las que se podría tildar de apariciones. Son las de esos héroes trágicos, oscuros y santos que nos hacen recordar nuestras propias carencias y posibilidades. Me gustaría poder pensar que todos esos héroes son la expresión de nuestras almas, de los altibajos a que nos someten la buena y la mala fortuna. Más allá de esos personajes, he dejado que fuera la imaginación literaria la que me guiara en mi singladura. El hiperbólico héroe épico vive una vida extraordinaria e intensa y busca una realidad cada vez más excepcional, aunque él mismo se encuentre, en todo momento, forcejeando denodadamente con las más básicas de las preocupaciones humanas: el amor, el hogar, la identidad y la justicia. Y aunque dicho héroe épico sea alguien tocado por una mano divina e impregnado de tal divinidad, todavía sigue siendo alguien esencialmente humano en sus perspectivas y capacidades. Habita en el mundo y es tan producto del polvo como lo pueda ser cualquier hombre normal y corriente. El héroe divino, como contraste, nos ofrece una fugaz panorámica de una existencia que nos resulta inalcanzable a causa de las limi-

El arquetípico grabado del siglo XIX de héroes nórdicos, de las mismas características que los que Wagner popularizó en sus óperas. Nótense las armas, las pieles con que van ataviados y la proclividad de los personajes hacia las apariencias animistas.

taciones propias de la vida. Los héroes divinos son figuras que nos prometen que cuanto mejor sepamos orientarnos hacia todo aquello que se encuentra más allá de nosotros mismos, más probable será que aprendamos, también nosotros, a superar nuestras propias limitaciones. Así pues, el héroe divino es más un objetivo que una expresión. Jesucristo es un modelo de rol que se encuentra más allá del ser humano, aunque, sin embargo, sea el destino con el que todos soñamos. Porque, efectivamente, debe haber algo más allá de lo que conocemos. En caso contrario, el conocimiento dejaría de funcionar como fuerza propulsora del espíritu humano. El héroe divino supone lo que todos desearíamos ver como lo mejor de nosotros mismos. E, incluso si caemos antes de alcanzar valores y pautas de comportamiento tan imposibles, aún seremos capaces de percibir una imagen de nuestra propia humanidad que sea mejor de la que se puede contemplar a primera vista.

Mi intención al escribir este libro ha sido ofrecer a sus lectores algo más que un mero catálogo tipológico. Lo que verdaderamente me intrigaba era la forma en que esos personajes heroicos responden a los retos con los que se enfrentan en la vida diaria. Cada desafío al que hacen frente es tan individual como lo son los propios personajes. W. B. Yeats aseguró, en cierta ocasión, que existían veintiocho tipos de personalidades diferentes en el mundo. Y no estaba bromeando cuando lo dijo. Lo que realmente pretendía era comprender las motivaciones humanas, porque él creía que somos lo que hacemos, tanto existencial como imaginativamente. En su *Poética*, un Aristóteles dotado de un gran sentido de la ética sugiere que un héroe es alguien que atrae nuestra atención y nuestra devoción porque es un dios. Sin embargo, la mera idea de que el héroe hable a favor de la bondad de nuestra naturaleza omite ya la posibilidad de que él mismo se encuentre no demasiado lejos de la perfección. Se trata de alguien, en efecto, que tiene sus imperfecciones, sus deseos, sus fobias y sus debilidades, al igual que todos nosotros. Vistos a la luz de esta perspectiva, los héroes nos reafirman en la idea de que esa debilidad no es ningún impedimento para poder alcanzar el éxito y que está muy bien el propio hecho de ser nosotros mismos. Afirman, además, que tenemos derecho a alabarnos en la literatura y a admirar, aun cuando sea moderadamente, incluso nuestros propios fracasos. Thomas Carlyle, en su obra *Los héroes*, intentaba definir los rasgos que hacen que un determinado individuo sea una persona sobresaliente. Para ello sometió a examen a una serie de grandes personajes como Dante, Shakespeare, Napoleón y algunos otros más, preguntándose a sí mismo qué era lo que encontraba en ellos para que le resultaran tan atrayentes. Lo que tenían, aseguraba el propio Carlyle, eran rasgos de un nivel superior al humano, como, por ejemplo, esa especie de luminosidad casi más propia de una divinidad que a ésta le servía para granjearse la adulación y la atención de la gente. Carlyle se sentía fascinado por una serie de personajes que, bien fuera por sus hazañas o simplemente por sus ideas, se

Frontispicio de una edición del siglo XIX de las obras de Shakespeare en el que se pretende sugerir la amplitud de espectro de la imaginación del bardo.



En esta lámina de Gustav Doré, Dante es conducido a través del infierno por su guía y maestro de canto, el poeta romano Virgilio. El infierno está compuesto no sólo por almas en pleno tormento, sino, también, por historias carentes de fin.

apoderaban por completo de nuestra imaginación y nos hacían desear ser como ellos. Este acto de veneración hacia el héroe parece ser algo muy natural para todos nosotros, especialmente en nuestros estados de ánimo más frívolos e indulgentes para con nosotros mismos. Los héroes tienen capacidad y potencial suficiente como para sacarnos de nuestro propio ser.

Cuando, cada día, abrimos el periódico, nos encontramos con numerosas narraciones sobre gente exactamente igual a nosotros, héroes momentáneos que aparecen y se desvanecen con el simple paso del tiempo. La narrativa nos viene a recordar la existencia de un hilo de acontecimientos que nos vincula a todos desde el mismo momento en que comenzamos a existir. Asimismo, nos hace tener presente que nuestras vidas siempre siguen una serie de pautas muy precisas, con un principio, un periodo intermedio y un final y que, a todo lo largo

del camino, nos encontramos con momentos de una enorme significación. La literatura, sin embargo, necesita de un periodo de tiempo mucho más prolongado para acceder al planteamiento de la cuestión de qué es lo que hace que un ser humano sea alguien único y qué es lo que atrae y mantiene nuestra atención como lectores. Lo que más me interesa de todo es la forma en que la literatura –ya sea poesía, ficción o drama– vuelve siempre a las mismas pautas de conducta y a idénticos y recurrentes personajes. Mi propósito, con este libro, es el de examinar con atención las mencionadas pautas y los citados personajes. Y ello parece ser que nos puede servir para recordar las posibilidades que son inherentes a cada tipo de personalidad y cuáles son las trayectorias que definen quiénes somos en realidad y cómo nos presentamos ante los demás.

Pero nosotros no podemos, de ninguna manera, convertirnos en esos héroes con los que tan a menudo nos topamos en la literatura, a menos que optemos decididamente por hacerlo o salvo que nuestras mentes sufran una especie de cortocircuito y nos engañen hasta el punto de hacernos creer que somos alguien diferente a quienes realmente somos. Don Quijote, el gran héroe de Cervantes, cayó víctima de sus lecturas. Y, sin el menor titubeo, se transformó en un caballero de segundo nivel a partir de un romance tardomedieval, teniendo que sufrir amargamente a consecuencia de ello. Don Quijote actúa bajo la presunción de que la literatura ilustra e ilumina. Todos los quijotes que en el mundo han sido también permitieron que se derrumbara ese muro de separación existente entre la realidad y la imaginación. Pero la mejor forma de construir dicho muro, de fortalecer nuestro sentido del discernimiento, es estudiar la literatura como algo objetivo y maravilloso a la vez, aprender a apreciar exactamente todo lo que un autor ha tenido que hacer para poder ofrecernos un detallado examen de las posibilidades que son inherentes a la personalidad humana. Y ello es así porque, entre todas esas quijotescas nociones acerca de fronteras difusas, existe aún la idea de que los héroes pueden transmitirnos numerosos y muy útiles conoci-

mientos que nos permitan ver más allá de los más lejanos confines de nuestras propias vidas.

Es muy posible que exista, debajo de toda historia sobre cualquiera de estos personajes, un componente muy destacado y activo de cumplimiento y satisfacción de los deseos propios, por medio del cual el personaje en cuestión logra alcanzar la clase de personalidad que desea tener y disfrutar. Los autores literarios siempre escriben desde el conocimiento de que, cuando ellos crean un determinado personaje, dicho personaje debe transmitir un sentido de autorrealización que pueda ser aceptado por el lector. Lo que transforma por completo a un personaje, haciéndole pasar de ser, simplemente, el centro de la acción narrativa hasta alcanzar el nivel de héroe, es que él o ella exceden, ampliamente, las expectativas que se hubieran podido generar acerca de ellos. Lo héroes no sólo logran superar las maquinaciones propias del argumento y las complicadas situaciones en las que se ven involucrados, sino que, además, conquistan el ánimo del lector. El héroe es alguien a quien los demás contemplan tal como ellos mismos quisieran ser vistos: como un ente creado por la imaginación.

Los héroes nos fascinan y nos atraen. Y todos nosotros deberíamos saber quiénes son en realidad, de forma tal que, cuando nos topemos con ellos, seamos capaces de reconocerlos como las posibilidades de expresión humana que realmente encarnan. Los héroes atraen toda nuestra atención durante el lapso de tiempo empleado en recitar un poema, la duración de un drama o el desarrollo del mundo propio de una novela. Y esto es así porque nos intrigan, a la vez que se burlan de nosotros mostrándonos la profundidad del «otro». Por medio de ellos somos capaces de conocer a alguien diferente, y no sólo porque ellos mismos sean entes descomunales, o estén totalmente recubiertos de enormes e impenetrables armaduras, o bien se encuentren instalados en un espacio de poder frente al mundo. Por medio de ellos, podemos descubrir un concepto mucho más amplio de lo que significa pertenecer a la condición de ser humano, de lo que significa esforzarse y cumplir los sue-

ños que tenemos, obteniendo, además, las correspondientes respuestas a las preguntas que nos hacemos. Porque todos albergamos una amplia nómina de personajes en nuestra imaginación y nos transformamos en aquel a quien realmente deseamos emular. Y, al mismo tiempo, nos protegemos de aquellos personajes en los que no deseamos reconocernos. En los héroes vemos, precisamente, lo que más tememos o lo que admiramos más. Mientras actúan en el ámbito de un texto literario, los héroes vienen a ser como grandes avalanchas hacia los estantes de nuestra imaginación, en la que los mantenemos –como un reflejo de todas las posibilidades que imaginamos, y tanto buenas como malas– y desde donde nos recuerdan no sólo aquello en lo que podemos convertirnos, sino, también, quiénes somos todos y cada uno de nosotros en nuestras propias historias.

Héroes

Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura

Dedico este libro a Ernie, Margaret, Carolyn, Kerry y Katie...
y a la memoria de mi padre, Homer Meyer

Il temporal foco e l'etterno
Veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
Dov'io per me più oltre non discerno

Tratto t'ho qui con ingegno e con arte.
Dante, *Purgatorio*, canto XXVII, 127-130

[El fuego temporal y el eterno
Has visto, hijo mío; y has llegado a una parte
Donde yo, por mí mismo, más allá no discierno.

Aquí te traje con ingenio y con arte.]

Esforzarse, buscar, hallar y no rendirse jamás.
Alfred, lord Tennyson, «Ulises»

1. Una sombra en el laberinto
El héroe universal

En los intrincados laberintos de la imaginación humana donde confluyen todas las historias, una difusa figura deambula entre los avatares y vicisitudes de alguna narración en busca de una solución para un cierto enigma. Porta consigo su gran valor, quizás una daga, y unos medios de supervivencia que le permitirán vencer a todo lo inimaginable para, posteriormente, reclamar su derecho a ocupar el lugar que le corresponde en el mundo. Pero ¿quién es esta figura que deambula por los corredores de tal laberinto? ¿Qué es lo que le impulsa a superar todos los obstáculos que se alzan frente a ella? ¿Qué es lo que le permite tener éxito donde los demás fracasarían, donde nuestros mortales temores nos superarían y donde nuestro valor vacilaría? ¿Qué es lo que ha aprendido que a nosotros nos permitiría enfrentarnos a retos similares? ¿Cuánta fe en nuestras propias capacidades nos inspira? ¿Qué es lo que nos proporciona que nosotros no percibimos poseer? Existen multitud de respuestas a estas preguntas, exactamente las mismas que lectores. El héroe tiene más de mil caras, aunque él sea tan único e individual como cada uno de nosotros.

Lo que hace a los héroes tan difíciles de definir es que cada uno de ellos es, a un mismo tiempo, único y altamente personal. Los héroes reflejan exactamente los mismos valores y ras-

gos en su personalidad que a nosotros nos hacen ser individuos. Representan, asimismo, los sueños que todos anhelamos cumplir, nuestra propia necesidad de enfrentarnos a obstáculos y vencerlos, tal como habremos de ver hasta el siguiente capítulo. Además, es preciso decir que, en nuestra literatura, existe una fórmula respecto de los héroes que podría ser errónea: la de que la definición más general que puede hacerse acerca de ellos es que son emanaciones de todo lo que valoramos y de todo cuanto encontramos fascinante.

Ya, incluso, desde nuestra infancia, siempre hemos intentado poner un rostro a esa figura del laberinto, a pesar de que las vueltas y revueltas del mismo son de un color tan negro como la brea y de que el héroe cambia de configuración cada vez que pensamos en él. Y si bien es posible que esa figura sea muy cambiante, lo cierto es que le profesamos un gran afecto, porque en ella se encarna todo cuanto nos garantiza que nuestros sueños puedan triunfar sobre la realidad a la que nos enfrentamos y que podamos, asimismo, vencer nuestras limitaciones. Cuantas más historias escuchamos, más creemos en nuestras propias posibilidades. Los héroes están ahí para guiarnos a través de los pasajes de la narración.

Cuando yo era niño y vivía en Toronto, me encantaba escuchar historias sobre tiempos pasados. Mientras lo hacía, iba poniendo rostro a todas esas personas que me habían precedido, a la vez que respiraba el polvo acumulado en aquella especie de sepulcros memoriales que eran los retratos de las paredes y los álbumes de fotos. Las historias se contaban durante la comida de los domingos, algunas de ellas una y otra vez. Yo jamás me cansaba de oírlas. Mi historia favorita era una que mi abuela solía contarnos y que trataba sobre tres niños a los que ella había dado clase en el colegio chino Sunday de Toronto, en tiempos de la Primera Guerra Mundial. A mí me encantaba escuchar dichas historias porque sus tres personajes siempre me han servido como referente.

El primero de dichos pequeños, una niña de unos diez años de edad, iba al colegio Sunday porque deseaba, desesperada-

mente, mejorar su inglés. Era una niña muy precoz, capaz de memorizar extensos pasajes de la Biblia, razón por la cual le concedieron un premio. Cuando, como galardón, le dieron la oportunidad de elegir cualquier libro que deseara, ella escogió un ejemplar de la *Anatomía de Gray*. La niña creció, consiguió una beca para estudiar en la Facultad de Medicina y se convirtió en la primera mujer china en ejercer como médico en la ciudad de Toronto. Su trayectoria sirvió de inspiración a posteriores generaciones de mujeres que siguieron sus mismos pasos, convirtiéndose ella misma en una figura sumamente considerada por su contribución a la mejora de la salud pública y al progreso, en consecuencia, de la propia sociedad.

Su hermano pequeño, en cambio, tenía un gran sentido del romanticismo. Cuando, también él, ganó el concurso de memorización, el libro que escogió como premio fue *Idilios del rey*, de Tennyson, una obra del siglo XIX compuesta por una serie de extensos poemas sobre caballería, honor y adhesión a la propia fe. El niño, por aquel entonces, ya soñaba con ser soldado; empero, cuando creció, se topó con serias barreras de carácter racial en el ejército canadiense, al cual no estaba permitido ingresar a las personas de origen chino. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, intentó de nuevo alistarse en repetidas ocasiones. Finalmente, fue admitido cuando accedió a aprender japonés y lanzarse en paracaídas tras las líneas enemigas en una misión suicida de espionaje. De los ocho jóvenes militares chino-canadienses que fueron enviados a aquella misión de alto riesgo, tan sólo él y otros dos compañeros suyos pudieron regresar. Y se convirtió en el héroe chino-canadiense más condecorado de la Segunda Guerra Mundial, disfrutando durante el resto de su vida de un enorme respeto, y no sólo en su comunidad, sino también en la sociedad canadiense en general.

El tercero de los pequeños, en esta ocasión una niña a quien encantaba participar en los desfiles y en las breves obras de teatro que el colegio Sunday organizaba todos los domingos, se vio obligada a regresar a China tras la muerte de su pa-

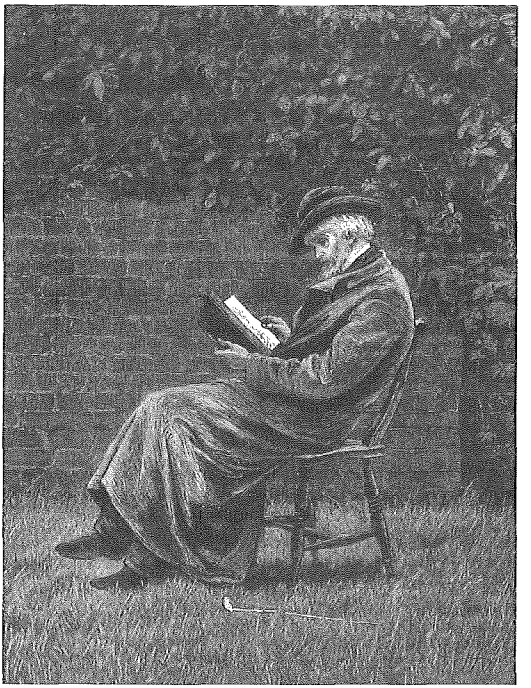
dre. Cuando llegó allí, se encontró con un país que le era totalmente extraño y ajeno, en el que no se permitía que las niñas participaran en obras de teatro públicas. Por todo ello, la niña escribió a sus amigos de Toronto diciéndoles que sentía que ella no pertenecía a aquella sociedad. Sin embargo, y a pesar de todo, ella perseveró en sus aficiones. Y tuvo la oportunidad de poner a prueba su facilidad para la interpretación cuando cierta productora cinematográfica se instaló en Shanghai. Dado su dominio del inglés, fue capaz de aprender todos los secretos y entresijos del rodaje de las películas de aquellos directores cinematográficos norteamericanos que se habían desplazado hasta allí con el fin de asesorar a su colegas chinos en la creación de unos estudios de cine. Más adelante, interpretaría numerosos largometrajes, convirtiéndose en la actriz de la gran pantalla preferida del público, la Mary Pickford china. No parecía existir nada que no estuviera al alcance de su enorme capacidad. Llegó, incluso, a tomar lecciones de vuelo, justamente durante la misma época en que la célebre aviadora Amelia Earhart atraía toda la atención del público norteamericano. Y estas nuevas habilidades le serían de gran utilidad cuando Japón invadió China.

El amante de la actriz, un productor de cine chino, había sido capturado por los japoneses, condenado a muerte e internado en un campo de concentración en espera de la ejecución de la sentencia. Decidida a rescatar a su compañero del pelotón de fusilamiento, la actriz se disfrazó de hombre, haciéndose pasar por un campesino viejo. Armada con una pistola que llevaba escondida en un cesto, consiguió entrar en el campo de prisioneros y escapar con su amante hasta un aeródromo cercano. Una vez allí, se abrió paso a tiros hasta un avión japonés con el que voló a un lugar seguro, detrás ya de las líneas chinas. Su proeza se convirtió en portada de todos los periódicos cuando ella y su amante llegaron a Australia. Sería ella misma quien enviara los recortes de prensa a sus amistades de Toronto. Y es que, anteriormente, ella ya había protagonizado una obra de un alto dramatismo para la gran pantalla, al-

guna de cuyas peripecias había tenido que interpretar en la realidad posteriormente.

Las historias de estos tres niños se han venido reproduciendo en mi imaginación durante muchos años, hasta el punto de que he intentado analizar qué era lo que tenían aquellos niños para que sus historias me hubieran fascinado de tal manera. La mayor era médico, el otro soldado, y la tercera un icono de la pantalla que vivió en la vida real papeles que ya había interpretado ante las cámaras. Sin embargo, el hecho de categorizar a estos tres personajes no explicaba por qué eran tan importantes para mí.

Thomas Carlyle, el historiador y hombre de letras del siglo XIX, hubo de enfrentarse, también, al mismo problema. ¿Cómo podemos definir a un héroe si enfocamos el problema desde el punto de vista de su proceso de clasificación? En uno de los primeros volúmenes que se publicaron dedicados a estudiar la cuestión de la naturaleza del héroe, *Los héroes* (1841), Carlyle elaboraba, simplemente, una lista de figuras del pasado que habían atraído su atención. Como historiador guiado por el espíritu y el intelecto más que por la razón, Carlyle omitía mencionar a destacados hombres de ciencia –quizá porque entendiera que la ciencia de su época se encontraba en un estadio evolutivo aún muy imperfecto– y, en su lugar, centraba su atención en santos, hombres de estado y otros tipos de personajes de rango menor, como escritores y teólogos. El referido libro comenzaba con una discusión sobre «El héroe como divinidad», en la que Carlyle venía a decir que él situaba a Dios en el centro de todas las cosas y que contemplaba a los héroes como individuos que anhelaban algo mejor de lo que la experiencia común les ofrecía. Tras eludir el tema del Dios judeocristiano, asunto que, sin duda, le habría conducido a un profundo atolladero teológico, Carlyle se dedicó a escribir, en cambio, sobre el dios nórdico Odín, un ser de luenga barba dedicado a impartir justicia y que, si bien procedía de una tradición que, en tiempos de Carlyle, ya se había visto desplazada, su forma de proceder evocaba claramente la del Dios de su



Thomas Carlyle, padre de la teoría del héroe, en sus últimos años, sentado en el jardín de su casa de Cheyne Row, en el londinense barrio de Chelsea.

propia religión. Con todo, las audaces hazañas de Odín, desde el punto de vista de Carlyle, parecían sugerir que la deidad nórdica se asemejaba más a los héroes del panteón clásico, como Hércules y Apolo, que al Dios creador del Génesis o al Yavé legislador del Éxodo. Para Carlyle, la «consagración del valor [no era] ninguna cosa mala». Los héroes, según él creía, debían ejercitarse en el autosacrificio, el valor y la violencia como parte integrante de su código de prácticas sociales.

Evidentemente, Carlyle se sentía absolutamente fascinado por las diferentes formas en que nuestra imaginación literaria había establecido toda una serie de reglas de comportamiento para los héroes. Para el capítulo que tituló «El héroe como profeta», Carlyle eligió a Mahoma, el fundador del Islam. En el de «El héroe como poeta», nos presentaba a Dante y

Shakespeare. Para la discusión de «El héroe como sacerdote», citaba a Martín Lutero y a John Knox, los hombres que pilotaron la Reforma. Por su parte, Samuel Johnson, Jean-Jacques Rousseau y Robert Burns componían un trío muy peculiar en el capítulo titulado «El héroe como hombre de letras». El primero de ellos ponía en orden el lenguaje con la creación del primer diccionario de la lengua inglesa. El siguiente redefinía la naturaleza del hombre, tanto física como políticamente, prestando su ayuda, además, a la puesta en marcha de la Revolución Francesa. Y el tercero asumía la defensa del hombre común con todas sus pasiones y fobias. Por último, a la hora de elegir unos titanes de nivel real, Carlyle pareció debatirse entre el populismo y el autoritarismo, escogiendo a Cromwell y a Napoleón.

Al final, Carlyle tan sólo fue capaz de llegar a la conclusión de que los héroes nos fascinan simplemente porque les veneramos. Sin embargo, lo que su selección de héroes sugiere es que Carlyle apreciaba sobremanera los liderazgos fuertes para las democracias, incluso a costa de recortes de las libertades democráticas. Es de destacar, asimismo, que, como principales virtudes, valoraba mucho la fe, la creatividad, la espiritualidad y la osadía. Y, por encima de todo, Carlyle admiraba a aquellos que eran capaces de imponer sus propios y exclusivos criterios sobre el orden en todos los retos que se les planteaban. Pero, mientras posaba sus reverentes ojos sobre esas figuras del pasado, Carlyle pasó por alto el componente humano de los héroes para centrarse, únicamente, en sus logros sobrehumanos. Porque alcanzar el éxito no era suficiente para este historiador victoriano. Lo que había que hacer era excederlo, superarlo.

El entusiasmo de Carlyle resultó tremendamente contagioso. Las entradas para las conferencias que daba sobre este tema –que, con posterioridad, serían la base del mencionado libro– se agotaban de inmediato, llegando a convertirse en los eventos más populares de Londres. Al parecer, todo el mundo se sentía fascinado por la cuestión de qué era lo que hacía que un héroe fuese un héroe. Sin duda, aquel problema tenía que

tener alguna fórmula que lo resolviera, por lo que numerosos escritores y académicos se dispusieron a encontrarla. Y así, en 1871, el antropólogo británico Edward Taylor comenzó a estudiar las similitudes existentes entre mitos heroicos de todo el mundo. La observación de la ubicuidad de acontecimientos idénticos en las vidas de los héroes –como su nacimiento de padres nobles, su inusual educación y su propensión a encontrarse en el lugar oportuno en el momento justo para salvar a su pueblo– sugirió a Taylor que, en efecto, *existía* un patrón común. Y ello provocó la aparición de una pequeña industria académica dedicada a la búsqueda del «arquetipo del héroe», actividad que ocupó a antropólogos y psicólogos durante varias generaciones.

En 1909, Otto Rank, discípulo de Sigmund Freud, se sentiría fascinado ante las singularidades de las vidas de los héroes durante su edad infantil. En *El mito del nacimiento del héroe,* Rank afirma que la actuación de los héroes durante dicha etapa de su vida es, en gran medida, una reacción característicamente edípica frente a su padre, y que la búsqueda y superación de obstáculos que asume el héroe durante su singladura vital no es, en realidad, sino un intento de usurpación de la citada figura paterna. Alternativamente, afirmaba Rank, el héroe es alguien que sufre por los recuerdos, aún latentes, que conserva sobre su nacimiento traumático. Las batallas que sostiene en el mundo son, de hecho, intentos de solucionar los problemas con los que se había encontrado en el momento de su nacimiento. Es el mismo caso de Edipo, el desafortunado heredero del trono de la antigua Tebas, que mata a su padre y se casa con su madre. Su historia, aducía Rank, prueba que los mitos no son sino nuestros propios intentos por hallar soluciones a los desajustes de la psique humana. La teoría de Rank, sin embargo, es cuestionable. La infancia de algunos héroes no está descrita en sus respectivas historias. El la *Odisea,* por ejemplo, la infancia de Odiseo (Ulises) no guarda, en absoluto, relación alguna con sus acciones. Y otros héroes, simplemente, se presentan en el mundo siendo ya adultos, como ocu-

rre en el caso de Arturo, que emerge del mar por medio de artes mágicas, según se dice en los *Idilios del rey*, de Tennyson. Otros, incluso, como Beowulf y Moisés, son de baja cuna y ascienden en la sociedad por adopción. El heroísmo, como expresión de aquello que Freud denominaba complejo de Edipo, reduce la dimensión y la naturaleza de las aventuras del héroe hasta dejarlas en meras respuestas sexuales a traumas sufridos durante la primera infancia. Empero, los expertos seguidores de la escuela de Jung pensaban que tenían una explicación mejor.

En efecto, los junguianos entendían que el proceso de formación de la consciencia en el niño –aunque tal hecho, en sí mismo, ya fuera un acto heroico del más alto nivel– era algo que el héroe desarrollaba inexorablemente. A este respecto argumentaban que el arquetipo heroico real –con las proezas, búsquedas y retos con los que los héroes se van a encontrar– pertenece al ámbito de la experiencia adulta. Joseph Campbell iba más lejos aún, asegurando que no era necesario que el héroe procediera de una alta cuna. Y esta afirmación condujo a la idea, tan característica del siglo XX, del antihéroe, personajes de humilde procedencia como el Willy Loman, protagonista de *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller, o el Leopold Bloom, del *Ulises* de James Joyce. Junguiano como era, Campbell planteó que el mito consistía en una serie de situaciones repetidas, o de motivos denominados arquetípicos, que se engranaban en ese inconsciente colectivo que comparten todos los seres humanos.

Campbell definía al héroe como «alguien que ha entregado su vida a algo que es muy superior a él mismo». En *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (1949), Campbell examinaba al héroe universal tal y como se presenta en toda la mitología mundial. Sus aventuras adultas, concluía Campbell, y no sus angustias y anhelos de infancia, son precisamente las que daban al héroe su carácter heroico. En su estudio, Campbell se centraba, esencialmente, en el ciclo vital de los héroes desde la poesía épica y el mito. La talla del héroe se fundamenta en la

idea de que su vida es un viaje. Y dicho viaje comienza, lógicamente, con una partida, es decir, una «apelación a la aventura». La presencia de la ayuda divina marca al personaje como alguien que ha sido llamado a las más altas metas. El héroe ha de pasar, en primer lugar, por un periodo de iniciación, un tiempo plagado de pruebas y tentaciones durante el cual habrá de conocerse a sí mismo como ente físico, además de como criatura psicológica, espiritual e intelectual. A este periodo de preparación le sigue una gran prueba, habitualmente un combate con alguna fuerza del mal que, en principio, parece indestructible. Entonces, el héroe deberá desplegar todas sus habilidades y talentos para poder resolver el problema que le plantean esas criaturas malignas, como el Minotauro a Teseo, la Hidra a Hércules o el demonio a Jesucristo en el desierto. Tras haber derrotado a la criatura en cuestión y haber resuelto el conflicto, el héroe regresa, ya iluminado, al lugar desde donde comenzó su singladura, completando así el criterio arquetípico del viaje.

En un poema épico de carácter nacional, como es la *Eneida* de Virgilio, en las leyendas «románticas» del ciclo artúrico, o en *El señor de los anillos*, de J. R. R. Tolkien, el héroe se pone en marcha en pos de unos propósitos, incluso sabiendo de antemano que puede no tener éxito en su misión. El destino entero de una nación o de una raza descansa sobre los hombros del héroe. Hay un periodo de tiempo en que unos seres sobrenaturales o de naturaleza divina le instruyen en los talentos que, en su momento, habrá de necesitar para lograr cumplir sus objetivos. Además, y al mismo tiempo, el héroe se ve dotado de una serie de armas especiales. El Eneas de Virgilio lleva consigo un escudo en el cual está inscrita la futura historia de Roma. (Virgilio pone un especial énfasis en esta unión entre individuo y armamento en los primeros versos de la *Eneida*, cuando anuncia que «Canto por las armas y por el hombre».) Por su parte, el Frodo Bolsón de Tolkien recibe unos implementos especiales, característicos de los elfos, que le harán inmortal e invisible, instrumentos que, en los momentos más

comprometidos, pueden llegar a transformarle de un simple mortal a un ente de carácter divino. Preparado de tal manera, el héroe se embarca para un largo viaje, durante el cual pasará por momentos de serias vacilaciones. Pero lo que le permite vencer los obstáculos a los que se enfrenta es el hecho de saber aprender de sí mismo y de su entorno. Por su parte, los caballeros implicados en *La búsqueda del Santo Grial* lograron descubrir que las acciones heroicas consistían no solamente en lo que hacían, sino también en lo que pensaban. La mente formaba parte del paisaje tanto como los bosques o los baldíos que recorrían los héroes buscando alcanzar sus metas. Su vida interior era una lucha idéntica a las batallas que libraban en su vida externa.

Al periodo de autodescubrimiento y de aprendizaje del autocontrol –una condición que T. S. Eliot exigía a su héroe innominado en *La tierra baldía,* cuando llegaba a la conclusión de que la salvación de la sociedad occidental descansa en la capacidad del hombre para «dar, sacrificar y controlar»– le sigue una lucha titánica contra el obstáculo final. Un obstáculo que es, generalmente, el mal, como en el caso de Sauron en la obra de Tolkien, o, en la *Eneida,* los habitantes indígenas de la región del Lacio, que se interponían en la tarea de la fundación de la nueva Troya. La batalla final es absolutamente salvaje y la victoria exige el pago de un precio muy alto. Los amigos y los compañeros caen por doquier. Las pérdidas son cuantiosas, dolorosas y amargas. Incluso el héroe puede llegar a perder algo tan precioso para él como una parte importante de su identidad. Es, en efecto, el precio que hay que pagar. Pero el lector, al igual que el propio héroe, está decidido a que no se produzca ninguna clase de fracaso. El héroe *debe* triunfar.

Según el modelo de héroe de Campbell, hay algo maravilloso y único en la naturaleza de sus historias que hace que su magia actúe sobre el lector, si es que él o ella deciden permanecer apartados de la narración para esperar a ver lo que ocurre. El lector apuesta, psicológicamente, a favor de que el héroe logrará vencer todos los obstáculos y aportar una solución

que garantice tanto su propia supervivencia como el triunfo de las aspiraciones del propio lector. Sigmund Freud, en su ensayo «Escritores y ensoñaciones diurnas», señalaba que en los héroes de las historias siempre se manifestaba una cualidad marcadamente egocéntrica. Y, respecto a ella, escribía:

> La sensación de seguridad con que sigo al héroe a través de sus peligrosas aventuras es la misma que la que experimento cuando un héroe de la vida real se lanza al agua para salvar a un hombre que se ahoga o cuando se expone al fuego enemigo en orden a tomar al asalto una batería contraria. Ésa es la auténtica sensación heroica, que uno de nuestros mejores escritores ha expresado con una frase inimitable: «¡Nada puede ocurrirme a *mí*!». [...] A través de esta reveladora característica de invulnerabilidad podemos inmediatamente reconocer a Su Majestad el Ego, el héroe de todas las ensoñaciones diurnas y de todas las historias.

El punto de vista de Freud consiste en que, durante el proceso de seguimiento de un héroe a través de su historia, el lector difumina la distinción entre su propia identidad y la del héroe. El lector, subconscientemente, nombra y reconoce al héroe como delegado suyo en la narración. El héroe se convierte, por lo tanto, en su doble y se dirige hasta allá donde el lector teme adentrarse. Y al vitorearle, lo que está realmente haciendo el lector es aclamarse a sí mismo. El éxito le gusta a todo el mundo.

Cuando el héroe triunfa, la historia genera una profunda sensación de determinación y felicidad al mismo tiempo. Empero, cuando fracasa y el lector percibe que su delegado se ha topado con la catástrofe, se produce en él un flujo espontáneo de pena, que le viene a servir de auténtica catarsis. Es lo que ocurre en el momento en que se produce la tragedia. Y, sin embargo, el lector permanecerá resueltamente pegado a su historia, incluso en el caso de confirmarse la inexorabilidad del fracaso. Esta última circunstancia aparece ya en el primer pá-

rrafo de *Crónica de una muerte anunciada,* una novela que Gabriel García Márquez había publicado, originalmente, como un serial por capítulos. En él se anuncia que el personaje principal va a morir aquel mismo día:

> El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros.

La realidad, especialmente cuando la muerte está involucrada en ella, es siempre una píldora sumamente difícil de tragar. La imaginación literaria del lector –esa zona de la mente en la que las historias se convierten en realidad– hace las veces de portavoz, por lo que a Freud se refiere, para nuestros respectivos egos, proclamando la sensación que tiene el ser de que su propio ser es inmortal.

No es accidental el hecho de que en tantas historias de héroes se incluyan personajes que coquetean con la inmortalidad. El más importante de todos estos personajes de la literatura occidental que desafían a la muerte, el Cristo del Nuevo Testamento, es el único héroe, entre una ya muy amplia tradición de héroes de la antigüedad, que es capaz de vencerla. El atractivo del cristianismo y de la mitología cristiana se fundamenta en la existencia de una cláusula en la que se contiene una débil esperanza, la que implica la posibilidad de que podremos vivir para siempre si ajustamos debidamente la fe con lo que pensamos sobre nosotros mismos, sobre el mundo y sobre nuestra relación con las fuerzas del cosmos. El resto de héroes, especialmente los pertenecientes a la tradición clásica, son esencialmente un fracaso, dado que sucumben a su propia mortalidad. Lo que hace atractivos a estos personajes, sin embargo, es que sus logros, más importantes que la propia vida, procuran al lector la esperanza de que los éxitos del héroe no tendrán fin. La

interpretación clásica del universo es esencialmente trágica, mientras que el correspondiente concepto judeocristiano viene a sugerir que la vida es eterna y que todo se pondrá, finalmente, a disposición del superviviente. El resultado último de ese gran viaje de la humanidad a través del tiempo será su llegada a un hogar metafórico, a la proximidad al Dios, con el que había perdido contacto al principio de su periplo.

Según Campbell, el viaje del héroe se completa cuando éste regresa al hogar, a un mundo que es inquietantemente diferente del que ha dejado atrás. En literatura, ese momento se denomina desenlace y es el punto en que el lector se ve reflejado en los acontecimientos del viaje y en sus sobredimensionadas experiencias para intentar dar sentido a una secuencia de episodios que, individualmente, resultan increíbles. Las historias no conducen, necesariamente, ni al héroe ni al lector hacia la reflexión moral, si bien impulsan, tanto al personaje como al observador, a intentar comprender, de alguna manera, lo que ha ocurrido y cómo cada uno de ellos se ha visto afectado por los acontecimientos. En este sentido, los héroes son metáforas del propio proceso, dada la forma en que cambian las cosas y la manera en que los mecanismos innatos de la naturaleza humana evolucionan en orden a poder sobrevivir.

Las observaciones de Campbell son totalmente obvias en esas estructuras épicas que se repiten a sí mismas a todo lo largo y ancho de la literatura occidental. Aunque sus ideas están basadas, en gran parte, en la mitología e iconografía referidas al poder y la realeza, Campbell demostró ser muy astuto cuando, hábilmente, se percató de que los patrones de comportamiento heroico, que tan evidentes son en la literatura, tienen su fundamento en el deseo espiritual, fundamentalmente humano, de durar y prevalecer. Cuando se aplican a la épica tradicional o a los héroes mitológicos, esas figuras que habitan en el núcleo mismo de la historia de las religiones y de las psicologías nacionales, dichas pautas de comportamiento funcionan sumamente bien.

El problema que presenta la teoría de Campbell –y los diferentes intentos de articular un arquetipo de héroe, ya sea freudiano o junguiano– es que la identidad del héroe se confunde con los acontecimientos de su historia. ¿Es el héroe el creador de la historia o es la historia la que hace al héroe?

El crítico literario Northrop Frye luchó denodadamente, y con un éxito considerable, para poder contestar a esta pregunta en su *Anatomía de la crítica*, una obra en la que examinaba las diferentes estructuras de la poesía, de la ficción y del drama. Frye se había percatado de la existencia, en el segundo capítulo de la *Poética* (una obra definitiva y definitoria que ha influido enormemente tanto a lectores como a autores a lo largo de los siglos), de un determinado pasaje, frecuentemente pasado por alto, en el que Aristóteles observaba que había varios tipos de personajes en las obras literarias.

> Dado que los artistas imitadores de la naturaleza representan a los hombres en acción, y que estos, por fuerza, han de ser personajes buenos o malos (porque, dado que todas las personas difieren en su naturaleza moral de acuerdo al grado que alcance su bondad o su maldad, los personajes casi siempre deberán ser de uno u otro de estos dos tipos), dichos hombres deberán ser representados como individuos mejores de lo que nosotros mismos somos, o peores, o bien de la misma clase de personas que nosotros.

Lo que más preocupaba a Frye, a propósito de esta observación de Aristóteles, era que la misma propugnaba una moral muy poco elegante, conclusión a la que llegaba tras leer la forma en que se comportaban estas figuras y la manera en que el lector interpretaba sus conductas. La bondad y la maldad creaban, en opinión de Aristóteles, una especie de división en clases sociales dentro de la misma literatura. La gente buena era noble, tanto por su conducta como, también, por su nacimiento. En cambio, quienes eran malos pertenecían a las clases más bajas, caídos en la degradación por su falta de posición

Northrop Frye, crítico literario del pasado siglo XX, en una fotografía de 1984.

social, de educación y de cultura. En oposición a Aristóteles, Frye se inclina por dividir a los héroes en cinco tipos principales: el Héroe Mítico, el Héroe Romántico, el Héroe Mimético Superior, el Héroe Mimético Menor y el Héroe Irónico.

El Héroe Mítico, personaje que se halla muy próximo a la definición que hacía Campbell del héroe, es una figura que sigue un determinado patrón de comportamiento y unas pautas muy tradicionales. La naturaleza del Héroe Mítico es siempre divina o semidivina, como ocurre, por ejemplo, en el caso de Jesús, una figura ubicua en la literatura y la mitología universales. Dado que no es un hombre mortal, argumentaba Frye, su procedencia se deriva de la experiencia trágica y del dolor físico y filosófico asociados a ella.

Por su parte, el Héroe Romántico, aunque es una figura extraordinaria, muestra aún numerosas características propias de los seres humanos y, en consecuencia, es proclive a la tragedia, al sufrimiento y a la perdición. A esta categoría de hé-

roe pertenecen personajes literarios como el Odiseo de Homero y los Lanzarote, Arturo y Galahad de los *Idilios del rey* de Tennyson. En tercer lugar, el Héroe Romántico es, esencialmente, un viajero que es puesto a prueba por una serie de acontecimientos y experiencias con el fin de que pueda aprender de las presiones del mundo, para, más adelante, convertirse en un personaje muy perfeccionado. Y es esto, precisamente, lo que impulsa a figuras como la de Galahad, quien, para todos los demás, representa un verdadero modelo a seguir.

El Héroe Mimético Superior de Frye se inspira en otros héroes mucho más formidables que él. Es alguien que ha de asumir un papel de liderazgo, bien sea de grado o por fuerza, como hace Jasón en *Las argonáuticas*, la epopeya escrita por Apolonio de Rodas, o el semidiós Eneas en el poema épico de Virgilio. Sin embargo, lo que diferencia al Héroe Mimético Superior de sus predecesores reside en que él es producto de una era que no tiene acceso a la magia de la intervención divina o que, simplemente, no cree en ella. El héroe depende de sí mismo. Shakespeare se aproxima mucho a esta categoría de héroe en su *Enrique V*, aunque Enrique, tras la batalla de Agincourt, se apresuraba a declarar que la asombrosa victoria inglesa se había debido a la intervención de Dios y no al pantanoso terreno francés o a la excelente puntería de los arqueros ingleses. Durante la embarazosa escena en que Enrique intenta cortejar a quien es su botín de guerra, la princesa Catalina, podemos observar que el Héroe Mimético Superior se encuentra a merced de sus pasiones. El tartamudo y joven Enrique intenta abrirse paso a ciegas hacia una unión con Catalina por razones tanto políticas como derivadas de su propia pasión, y demuestra que, como ser humano, no es nada ducho en el arte del amor. Lo que es más importante, sin embargo, es que el Héroe Mimético Superior está abierto a la crítica, tanto del lector como de otros personajes que intervienen en la narración. En un momento determinado, Enrique tiene que hacer frente a la presentación de cargos contra dos soldados de a pie que no pueden hallar virtud alguna en morir por la causa de su rey.

Además, Enrique se ve sometido a un severo escrutinio cuando ordena la ejecución de los franceses que ha hecho prisioneros por estar relacionados con el asesinato de unos muchachos ingleses que guardaban un convoy de pertrechos. ¿Fue Enrique un criminal de guerra, como se han llegado a cuestionar algunos críticos? La pregunta permanece aún sin respuesta.

Por su parte, el Héroe Mimético Menor es, esencialmente, el moderno antihéroe, un hombre común y corriente que, de muchas maneras, forma parte de la vida cotidiana del propio lector. Es un personaje que sufre, que conoce la vida desde sus niveles más ínfimos. Es el caso, por ejemplo, de Leopold Bloom en el *Ulises* de James Joyce o de Willy Loman en el drama de Arthur Miller *Muerte de un viajante.* Es ésta la figura de héroe más recientemente concebida y tiene su origen en la comedia, donde actúa a modo de espejo, y no sólo de la naturaleza, como Hamlet hubiera sugerido, sino también del propio auditorio. La gran contradicción que existe en esta definición es que el Héroe Mimético Menor muestra un lejano parecido con ejemplos previos de otros héroes. Su trabajo consiste en mantener todo unido y en orden o morir en el intento. Sus fracasos son reflejo de los defectos propios del lector, mientras que sus éxitos representan la existencia de una remota esperanza para alcanzar una felicidad de la que todo el mundo podría llegar a disfrutar. Un claro ejemplo de Héroe Mimético Menor, y que Frye no supo mencionar, es el de Dante, peregrino del infierno, del purgatorio y del paraíso y protagonista de la *Divina comedia.* Dante es mucho más que un mero observador: es un hombre normal y corriente que se ha convertido en el viajero más fantástico que imaginarse pueda. Lo más emocionante de su viaje es que tiene lugar en su mente, y su mayor poder es su propia imaginación, un atributo del que todos los lectores disfrutan en mayor o menor grado.

El último tipo de héroe que cita Frye en su catálogo es el Héroe Irónico, un personaje de baja procedencia que, a pesar de ello, logra sobrevivir a todas las pruebas y tribulaciones del mundo. Así son, por ejemplo, el Huckleberry Finn de la nove-

la de Twain del mismo título, Benjy, el muchacho idiota de *El ruido y la furia*, de William Faulkner, o el Ismael de la novela de Melville *Moby Dick*. Si Frye consiguió demostrar algo al categorizar a los héroes literarios en su *Anatomía de la crítica* fue que la literatura podía explicar, mejor incluso que la filosofía o la antropología, la forma en que reaccionan los individuos a la hora de enfrentarse a una situación o trama muy compleja y dinámica y cómo entonces aflora su verdadera naturaleza a resultas de sus reacciones. Escudriñando un poco más allá de las fronteras propias de la argumentación de Frye, se puede hallar la proposición de que el héroe no hace sino reflejar las posibilidades que subyacen en la imaginación humana. El comportamiento es, pues, únicamente un aspecto. Y el carácter es tan sólo otro rasgo más. El héroe es un estado del ser, una proyección de terror ante las posibilidades que existen en la imaginación humana y la expresión del potencial que subyace en el interior de nuestras mentes. Se produce la tremenda sensación, a pesar de lo anticuado que pueda parecer afirmar algo así, de que el héroe es una manifestación de esos deseos que todos y cada uno de nosotros tenemos. Y cuando nos identificamos o simpatizamos con un héroe, no hemos establecido, tan sólo, una forma de comunión y comunicación con él, sino que, además, descubrimos algo de nosotros mismos que nos hace desear saber más aún.

La literatura es una de las más concretas expresiones de la imaginación. Tiene una deuda con lo que somos en tanto que seres humanos y se ha apoderado, claramente, de los mitos que han llegado hasta nosotros a lo largo de miles de años. Sin embargo, la literatura ha sido capaz de evolucionar hasta tener una vida propia con sus propias complejidades. La literatura occidental, y especialmente en el caso de sus grandes obras maestras, nos proporciona un amplio catálogo de definiciones del héroe, definiciones con las que vivimos y por las que sobrevivimos a diario y tanto consciente como inconscientemente. El individuo común, el héroe trágico, el héroe infausto, el héroe infernal, el santo, el semidiós y la deidad, todos y cada

uno de los arquetipos que se discuten en el presente libro se presentan ante nosotros con una imagen que muestra quiénes y qué son en el paisaje interior de nuestra imaginación.

En un mundo que se está convirtiendo en un lugar crecientemente individualista, personal, privado y menos consciente de lo ritual, el único reducto donde preservar la mitología parece encontrarse en el libro y en su descendencia: la televisión, la radio y el cine. La literatura ha sabido mantener y conservar el frescor de la expresión de los deseos humanos y de sus estructuras imaginativas. Nos ha dotado de un amplio espectro de tipos de héroes, registrando sus comportamientos y mostrándonos la forma y manera en que el espíritu heroico se reaviva, se renueva y se reforma continuamente.

Tradicionalmente, antropólogos y mitólogos han explorado al héroe desde la perspectiva, siempre dominada por lo masculino, de los mitos, los rituales y las creencias. Empero, ni Rank ni Campbell tomaron en consideración el hecho de que cualquiera, ya fuera hombre o mujer, podía ser un héroe. A pesar de los innovadores y profundos intentos de Campbell por interpretar la figura del héroe como el núcleo esencial de la imaginación universal, sus argumentos son extensiones de las teorías sobre el poder y su origen.

La universalidad del término «héroe» parece sugerir que se trata de un concepto de capital trascendencia para nuestra imaginación. En el caso de la lengua inglesa, es una palabra que permanece etimológicamente fiel a sus orígenes, pertenecientes a la familia indoeuropea de lenguas. Su raíz se encuentra en el término griego *heros*, que tenía, casi exactamente, el mismo significado y unas connotaciones muy similares a las que en la actualidad apreciamos en dicha palabra. Cuando la aplicaban a una mujer que estuviera en posesión de todas esas cualidades asociadas al héroe, los griegos feminizaban el término, dejándolo en *heroine*. Esta versión en femenino llegó a hacerse sumamente popular, convirtiéndose en un término de importancia crítica, particularmente en Francia durante el siglo XVII y en Inglaterra desde el siglo XVIII en adelante, cuan-

do dramaturgos y novelistas comenzaron a introducir a las mujeres en sus obras como personajes protagonistas. Esta demarcación verbal entre el héroe, en masculino, y la heroína, en femenino, supuso un impulso muy significativo para escritoras como Charlotte Brontë y Jane Austen, quienes decidieron que sus personajes principales femeninos fueran más fuertes y enérgicos que los personajes masculinos que les daban la réplica. En *Jane Eyre,* Brontë utiliza a su heroína para hacer valer la igualdad entre hombre y mujer. Para Jane, la vida en sí misma es heroica y supone emprender acciones contra un mundo que acaba con la identidad del individuo, además de coartar la imaginación. La propia Jane aseguraba:

> Resulta vano decir que los seres humanos deberían estar satisfechos con la tranquilidad: tienen que tener acción; y la inventarán si es que no la pueden encontrar. Millones de mujeres están condenadas a un destino aún más inane que el mío y otros tantos millones se rebelan en silencio contra su sino. [...] Se supone que las mujeres deberían ser, en general, personas muy sosegadas; pero las mujeres sienten de igual manera que los hombres; necesitan ejercitar sus facultades y disponer de un ámbito en el que plasmar sus esfuerzos, tanto como lo necesitan sus hermanos; sufren a causa de unas rígidas restricciones, de una inactividad absoluta, precisamente de la misma manera que los hombres sufrirían; y es propio de las estrechas mentes de otras criaturas más privilegiadas decir que las mujeres deberían limitarse a cocinar *puddings* y a coser calcetines, a tocar el piano o a bordar bolsitos de mano.

Al actuar en contra de las habituales expectativas propias de su género, estos maravillosos personajes como Jane Eyre y la Elizabeth Bennet de *Orgullo y prejuicio,* de Jane Austen, abrían la puerta a la adopción de un nuevo rol por parte de las mujeres tanto en la literatura como en la sociedad. La distinción entre personajes masculinos y femeninos con atributos heroicos se convirtió en algo tan difuso que, durante la última mitad del

siglo XX, el término «héroe» había adquirido ya unas claras connotaciones de género neutro. Circunstancia ésta que hubo de recorrer un largo trayecto hasta poder rebatir las presunciones de Campbell y de otros autores, quienes percibían lo heroico como un dominio exclusivamente masculino. Sin embargo, en nuestros días, cualquiera puede ser un héroe, independientemente del género al que pertenezca.

Dondequiera que las raíces de la tradición clásica hayan entrado en contacto con la civilización occidental, desde la francesa *(héros)* a la italiana *(eroe)*, o desde la española *(héroe)* a la portuguesa *(herói)*, la idea del héroe como ente semidivino, como ser humano de extraordinarias dimensiones capaz de los más asombrosos logros, hallaba sus orígenes en el propio lenguaje. (Incluso el término alemán para héroe, *Held*, viene a sugerir, también, una tenacidad heroica y sobrehumana, una capacidad de resistencia a toda costa.) En ningún lugar se puede apreciar todo ello con mayor claridad que en la épica lucha del héroe anglosajón Beowulf contra la encarnación del mal, el monstruo Gréndel. En una de las escenas cumbres del poema *Beowulf*, el héroe aprieta el brazo del monstruo con tanta fuerza que logra arrancarlo de cuajo del cuerpo de la espantosa criatura, masacrando horriblemente a la temible y temida bestia, y preservando, de tal manera, la sacralidad de la sociedad y el santuario de la civilización:

> Allá comprendió el que tantas desgracias
> había causado con gozo perverso
> al género humano –oponíase a Dios–
> que poco su cuerpo aguantarle podría;
> por la mano atrapado teníalo el bravo,
> el pariente de Híglak. ¡Cada uno del otro
> la muerte buscaba! Dolor espantoso
> el monstruo sintió: ahora en el hombro
> un hueco mostraba; los tendones saltaron,
> rompiósele el hueso. Fue de Beowulf
> la gloriosa victoria. Herido de muerte

Gréndel huyó a su ciénaga oculta,
a su torva guarida; claramente veía
que al término ya de su vida llegaba,
al fin de sus días.

El héroe, en su contexto, es un ser capaz de defender a la gente normal de todos aquellos elementos del universo que escapan a su capacidad de respuesta. El héroe trae el orden donde hay caos, defiende la vida (el *Eros* de Freud) frente a la muerte (el *Tánatos*). Lo que vemos, metafóricamente, en todas las historias de héroes es la lucha que siempre mantiene la vida para vencer a la muerte.

El *Oxford English Dictionary* ofrece cuatro definiciones del término «héroe». La primera, y más destacada, asegura que un héroe es «un hombre de cualidades sobrehumanas favorecido por los dioses». Con esta frase, el diccionario trae a la mente al clásico héroe que puebla todas esas epopeyas y leyendas que tan poderosamente han inspirado a la literatura occidental. Esta misma definición ha servido para moldear nuestras expectativas, no sólo sobre cómo deben comportarse los personajes literarios, sino también sobre la forma en que deben proceder nuestros políticos, nuestra policía e, incluso, nuestros héroes deportivos y nuestros propios padres. Las ramificaciones derivadas de estas altas expectativas pueden ser, asimismo, perfectamente percibidas a través de la literatura. Personajes como don Quijote son, al mismo tiempo, seres tan deliciosos como patéticos, que luchan para resistir bajo el peso de los acontecimientos.

Los héroes son individuos a quienes se les exige mucho, no menos de lo que se pediría de una actuación divina. Cuando no lo consiguen, y sin importar la nobleza de su causa o la honestidad de sus aspiraciones, se les tacha de fracasados. Los simples mortales, como Frodo Bolsón o Jasón en *Los argonautas*, han sido escogidos para llevar a cabo grandes hazañas porque el destino, o alguna fuente de autoridad aún más alta que éste, los ha elegido para lograr los objetivos y superar los retos

que dicha instancia tiene planteados. Para poder responder ante tales desafíos, y tal como hace el Eneas de Virgilio, los héroes dejan de lado sus propias vidas, sus deseos, sus egos y todos sus planes con el exclusivo propósito de perseguir unos fines mucho más elevados. Deben abandonar todo sentido de la limitación para, así, poder lograr lo imposible. Pero son seres humanos, al fin y al cabo. Y, como humanos, viven con sus propias limitaciones. Para escapar de ellas, al igual que hacen en sus respectivas historias personajes como Cristo y Buda, se ven obligados a ascender hasta un estadio heroico en el que la vida asume funciones completamente diferentes, convirtiéndose en la puerta que separa este mundo del mundo del más allá. Y cuando esto ocurre, el propio héroe se convierte en una especie de pórtico a través del cual podemos vislumbrar algo de divinidad.

El precitado diccionario establece, asimismo, que un héroe es «un guerrero ilustre». Esta definición viene a subrayar la importancia que adquieren la literatura, la leyenda y la épica a la hora de dar forma a un término muy amplio en nuestra mente. El héroe guerrero –un personaje dispuesto a librar incontables batallas y a arriesgar su vida por una causa– ha llegado hasta la época presente como una figura que se sitúa entre nosotros y el desastre y que, a la vez, es el representante de nuestras propias aspiraciones cuando libra mortal combate.

Esta segunda definición me llegó con amarga ironía hasta mi propia casa durante la noche del 11 de septiembre del año 2001. En aquellos momentos, yo me encontraba viendo las noticias sobre los momentos finales de las Torres Gemelas de Nueva York. Los bomberos y la policía se encontraban en el escenario de los acontecimientos, intentando controlar la situación. Los bomberos, deslumbrantes bajo sus cascos blindados, enfundados en sus uniformes ignífugos y con hachas en la mano, se abrían paso hacia los pisos superiores de las torres a través de unas escaleras totalmente saturadas por el humo. «Parecían», comentaría, algo después, un superviviente, «guerreros griegos con todo su armamento de combate.»

Cuando se mitigó, en cierta manera, el impacto inicial de aquel terrible acontecimiento, yo me quedé pensando por qué habría brotado la imagen de los guerreros griegos en la mente de aquel superviviente. La respuesta se encuentra, sin duda, en el enorme impacto que el poema épico de Homero sobre la Guerra de Troya ha tenido en la imaginación occidental. Cuando los personajes de Homero se presentan en el campo de batalla dispuestos a morir lo hacen con plena conciencia de que son ellos los herederos de las tradiciones de la Edad Heroica. (La Edad Heroica es un periodo de la literatura clásica que comienza con la muerte, a manos de Perseo, de la Medusa, una bestia cuya sola contemplación podía convertir a los mortales en piedra.) Con los demás héroes que, sucesivamente, van apareciendo a lo largo de toda la mitología clásica griega –Teseo, Belerofonte, Jasón y Hércules– crece, cada vez más, la presunción de que tales individuos son capaces de dar la vuelta a las situaciones más desesperadas. Pero, con trágica ironía, Homero nos cuenta la forma en que los nietos de Hércules, hijo, a su vez, del dios supremo, perecen en el campo de batalla de Troya. Zeus, finalmente, se ve obligado a negociar con la vida de otro hijo suyo, el cuasi inmortal Aquiles, para poner fin a la masacre que se venía produciendo en la ensangrentada llanura que se encuentra a las puertas de Troya. Lo que surge, con enorme fuerza, de la *Ilíada* es una metáfora del autosacrificio, la idea de que, en toda sociedad, existen quienes están dispuestos a morir para defender sus creencias, sus familias y las cosas que aman.

Al morir por los demás, los héroes ganan la gloria. Este concepto de gloria, procedente del término latino *gloria*, significa «elevado renombre, fama honorable; adoración de la alabanza y del agradecimiento». El verbo «gloriar», sin embargo, procede de una raíz diferente: *gloriari*, que quiere decir «estimular», «empujar». Los lectores conocedores de la mitología nórdica saben que el Valhalla, el paraíso de los héroes, es una «mansión a la que van los héroes muertos en combate y donde participan en el banquete de Odín». Es un lugar muy parecido al

santuario que es el centro de la sociedad que Beowulf tanto luchó por proteger en su combate con Gréndel. En la mitología irlandesa, el mundo eterno del héroe se llama Tir-nan-Og, es decir, tierra de la eterna juventud, un lugar donde reinan la juventud, la abundancia y la felicidad perpetua. El equivalente clásico de este lugar eran los Campos Elíseos, la tierra sagrada que se hallaba en el extremo occidental del mundo conocido; era allí donde se reunían todas las generaciones, pasadas y futuras, para celebrar juegos, conciertos y disfrutar ilimitadamente de las delicias romanas. La muerte, según las tradiciones tanto oriental como occidental, no es algo tan malo. Los soldados, de acuerdo con lo que la literatura nos dice, son recordados mucho después de haber pasado a la otra vida. Empero, en nuestro mundo contemporáneo, a la muerte se la contempla, cada vez más, como el final de todas las cosas, en lugar de interpretarla, simplemente, como una alteración del estado del ser. La omnipresencia de la ciencia ha creado lectores altamente suspicaces y cínicos que se cuestionan si resulta aún válida la idea del héroe como «ilustre guerrero», especialmente si tiene que pagar con su vida para conseguir la gloria.

Los héroes muertos presentan perfiles muy diferentes en la literatura. Su historia ya ha concluido, habiendo alcanzado posiciones de gran preeminencia y muy alto nivel. Siguen las mismas técnicas que los héroes divinos porque éstas ya se han ritualizado y transformado en conceptos para la adoración e idealización. Sus muertes, y lo que nosotros hemos hecho con ellas, han logrado que sus figuras trasciendan la realidad en nuestra imaginación. Los soldados que padecieron aquellas horribles privaciones en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial eran tratados mucho peor que animales camino del matadero. Aunque, después de haber perecido, sí que fueron muy ensalzados por esa misma sociedad que anteriormente les había considerado aptos para ser enviados al frente en defensa de las más abstractas de las causas: Dios, el rey y la patria. Ciertamente, siempre ha valido la pena tener

presentes a los soldados perecidos, y ello a todo lo largo de una amplia tradición cuyo inicio podría situarse en la *Eneida* de Virgilio. Y, sin embargo, Wilfred Owen, en su «Himno a la juventud condenada», recordaba a sus lectores que ellos podrían haber tenido una opinión considerablemente diferente respecto a los soldados si hubieran tenido que presenciar los horrores de la guerra de una manera directa y no a través de los imaginativos filtros que se generan con la distancia. Al igual que Hércules, cuyas imperfecciones mortales fueron abrasadas por el veneno de la sangre que vertió el centauro sobre su camisa y que le causó la muerte, los héroes muertos asumen una especie de estatus de inviolabilidad iconográfica. Cruzan desde el imperfecto reino de los mortales hasta su objetivo, el remoto y misterioso reino de lo semidivino. En la *Ilíada*, Homero ensalza a sus héroes perecidos mostrando a los lectores que la muerte incrementa el valor del individuo, transformándoles de simples mortales en poderosas sombras que representan virtudes en lugar de inapropiadas habilidades para el combate.

Esta idea acerca del poder transformador de la muerte llegaría, incluso, hasta los albores del siglo XX. Tras la Primera Guerra Mundial, las conmemoraciones por sus héroes caídos en combate se convirtieron en una preocupación nacional para los países aliados. El poeta Laurence Binyon, que había pasado toda la guerra en la sala de lectura de la Biblioteca Británica, fue oficialmente comisionado para escribir una pieza en honor de quienes no habían regresado. El poema que creó –«A los caídos»– se ha hecho muy familiar para todos nosotros, formando parte de un ritual anual de recuerdo que se celebra en muchas naciones pertenecientes a la Commonwealth:

Ellos nunca envejecerán, como haremos los que hemos quedado.
La edad no les agotará, ni los años les condenarán.
Pero a la puesta del sol y por la mañana,
Nosotros les recordaremos.

Sin embargo, incluso esta pieza de Binyon se ha visto sometida a una determinada transformación. En la actualidad, y para la mayor parte de los memoriales del 11 de noviembre, el poema ha pasado a titularse «Réquiem». Binyon no pretendió, en ningún momento, que su poema pudiera llegar a convertirse en un instrumento transformador de los muertos de la Primera Guerra Mundial. Él, simplemente, pretendía crear una especie de panorama de la guerra, de una manera similar a la de la Ilíada, mostrando los acontecimientos tal y como él los había podido captar mientas leía sentado en la Biblioteca Británica.

A pesar de todo, durante la última parte del siglo XX el punto de vista acerca de los héroes perecidos cambió sustancialmente. Dejaron de ser espectros, cuya presencia informaba nuestra conducta, para transformarse en testigos del devenir de los hechos, y su pretensión no era otra que la de advertirnos sobre las titánicas potencias que se desatan en tiempos de conflicto y destrucción. Por su parte, y escribiendo desde Palestina, el poeta-soldado inglés Keith Douglas insistía en que, para poder escribir sobre la guerra, había que ser testigo presencial directo de la misma. Douglas entendía que la poesía de guerra, la poesía de los héroes muertos, exigía una clase y un nivel de honestidad que únicamente los combatientes podían aportar. Para él, la realidad pasaba a través de la mirilla del fusil de un francotirador y no por las páginas de Homero. A este respecto, Douglas escribiría:

> Yo jamás he intentado escribir sobre la guerra, a excepción de un retrato satírico que hice de algunos soldados que se quedaban congelados casi hasta morir y después de que yo lo hubiera experimentado en persona. Pero, ahora, voy a escribir sobre ella y, quizás, algún día, el cinismo y la lírica lleguen a encontrarse en un punto y me procuren un estilo equilibrado. Lo que, ciertamente, nadie podrá ver, de nuevo, serán esos versos de amplia métrica ni aquellas galerías de imágenes.

Douglas escribió las líneas anteriores inmediatamente después de la batalla de El Alamein, en el norte de África. Al escribir sobre lo que él mismo había presenciado, Douglas aportaba a su poesía una enorme franqueza, eludiendo en todo momento la ritualización de determinadas convenciones relativas a las formas y maneras en que la literatura transforma a los muertos. Él, en cambio, optó por reflejar la realidad de un conflicto en que unos hombres mataban, brutalmente, a otros hombres.

En su poema «Vergissmeinnicht», escrito en Túnez en el mes de mayo de 1943, Douglas recordaba cierta ocasión en que hubo de acercarse a un carro de combate enemigo que su unidad había destruido tres semanas antes. Dentro del blindado se encontró con los cadáveres hinchados de sus ocupantes alemanes y una fotografía de la novia de uno de aquellos soldados y que ella misma había firmado después de una breve leyenda que decía: «*Vergissmeinnicht*», o «No me olvides». Poco después, Douglas escribiría:

> Pero ella habría sollozado al ver hoy
> cómo, sobre su piel, las oscuras moscas zumbaban;
> al ver el polvo sobre el ojo de papel
> y aquel estómago, reventado, como una caverna.
>
> Aquí, amante y asesino se mezclaron,
> quién tenía un cuerpo y quién un corazón.
> Y la muerte que tenía sólo al soldado
> es quien ha inferido al amante la herida mortal.

Como si estuviera previendo su propia muerte –que se produciría, justamente, un año después, durante el desembarco de Normandía en el Día D– Douglas escribía sobre las muertes de otros quizás para poder entender aquello a lo que muy pronto tendría que enfrentarse él mismo. Para él, los muertos no eran figuras heroicas, sino predicciones que, tras entrar en contacto con ellas, lo llevaban a enfrentarse a la fragilidad de

su condición humana y a apreciar el valor de la vida propia. Lo que los héroes muertos nos enseñan es que la vida es sagrada en sí misma y que todos tenemos la necesidad de defenderla y disfrutarla.

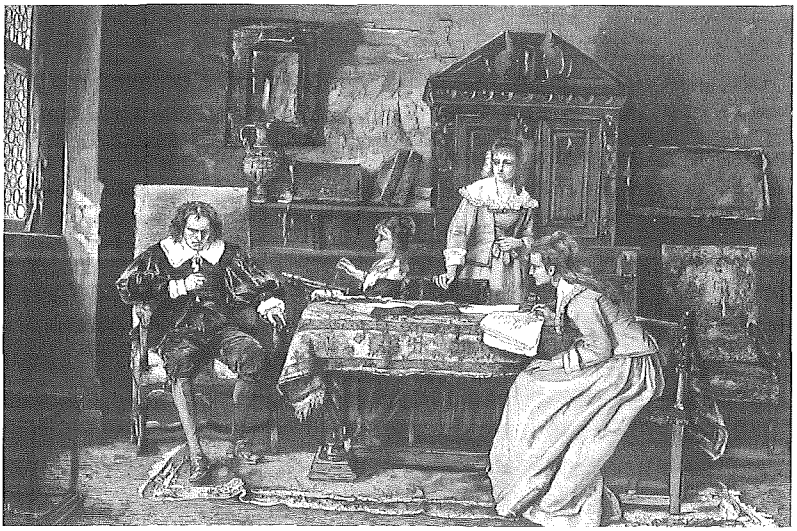
¿Y qué más es un héroe? De acuerdo con la tercera definición del *Oxford English Dictionary*, es el «personaje masculino principal» en una historia. En literatura, este personaje viene dado por un término neutro en cuanto a su género: protagonista. La palabra «protagonista» procede de dos términos griegos: *proto*, que significa «primero» o «principal», y *agonistes*, que significa «concursante» o «competidor». Lo anterior parece sugerir que el héroe es alguien que termina en primer lugar en una competición, aunque la propia historia de cómo se formó este término demuestra que también se puede ser protagonista y acabar fuera de la carrera.

En el teatro clásico griego eran los mismos dramaturgos quienes, habitualmente, asumían en sus producciones la interpretación del papel principal. A las mujeres no les estaba permitido actuar, por lo que los personajes femeninos eran interpretados, también, por hombres. En Atenas, uno de los lugares donde, con mayor probabilidad, surgió el término «protagonista», los dramas se escribían y producían para participar en un concurso que se celebraba cada año. El personaje principal era, literalmente, el «primer competidor». Y no sólo era el *proto-agonistes* atrapado por la acción, como héroe marcado por el destino que lucha contra el fatal universo que intenta reducirle a la tragedia, sino que también tenía que competir para que la obra que había escrito fuera elegida como la mejor del año. Lo que sufría el héroe, especialmente en las tragedias, era una «agonía», palabra que procede del término griego *agon*, es decir, «prueba». Esta tercera definición de héroe nos recuerda que los héroes se dedican a luchar contra los problemas y las imperfecciones del mundo. Quienes presenciaban uno de aquellos dramas podían aprender de las acciones y sufrimientos del héroe al tiempo que respetaban la realidad de su dolor.

Sófocles, autor de algunos de los dramas más profundos de la literatura occidental, incluyendo entre ellos *Edipo rey* y el que tiene como figura central a una heroína, *Antígona*, parecía resumir el destino del protagonista cuando declaraba que «vivir magníficamente es sufrir terriblemente». Sófocles sabía muy bien lo que era el sufrimiento. Se había visto forzado a renunciar a su carrera en los escenarios debido a que su voz era demasiado débil como para llegar a todos los espectadores que se congregaban en los antiguos anfiteatros. En efecto, su débil voz era incapaz de traspasar aquellas máscaras tan tremendamente pesadas –llamadas *persona*– que usaban los actores para caracterizarse como los diferentes personajes.

El llevar puesta una máscara con el fin de representar un álter ego ha sido, desde hace mucho tiempo, un sello distintivo de numerosos héroes. Desde el espectro de Gaston Leroux, que se ocultaba en el teatro de la ópera de París, hasta el Llanero Solitario o el Zorro, estos dos últimos personajes de la radio y la televisión, los héroes, muy frecuentemente, se han inclinado por ocultar sus identidades reales y alcanzar sus fines de manera anónima. La mística del «hombre enmascarado» atrajo poderosamente la atención del poeta irlandés W. B. Yeats, quien llegó a insinuar que los héroes llevaban máscaras con el fin de ocultar sus propios conflictos interiores y, de tal manera, poder centrar toda su atención en sus deberes externos. Yeats llegó a escribir que «con las disputas que tenemos con los demás hacemos retórica; con las que libramos con nosotros mismos, poesía».

El ensayo en que Yeats hacía el anterior comentario, «Per Amica Silentia Lunae», es una pieza compuesta hacia finales de su ilustre carrera literaria, cuyo título, que significa «por medio de los amistosos silencios de la luna», lo toma de un verso de la *Eneida* de Virgilio. Lo que Yeats pretendía examinar en dicho escrito era la forma en que los más nobles aspectos del alma luchaban contra la más oscura disposición de la misma, a la que él denominaba el «Daemón». El héroe, creía Yeats, lleva puesta una máscara para ocultar la oscura naturaleza que le



Grabado del siglo XIX en el que se puede ver a Milton dictando *El paraíso perdido* a sus hijas. En realidad, su casa de campo de Chalfont St. Giles, donde escribió su epopeya, tenía unas ventanas extremadamente pequeñas. Milton no necesitaba la luz física porque era ciego.

acecha desde lo más profundo de su interior. Ese héroe sombrío aparece en personajes tan fascinantes y aciagos como el Doctor Fausto de Marlowe, Satán, en *El paraíso perdido* de Milton, Rochester en *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, y Victor Frankenstein en el *Frankenstein* de Mary Shelley. Pero, para Yeats, todas las anteriores figuras no eran simples manifestaciones de la confusión interior de la psique humana que actuaran al modo y manera de las máscaras de una suerte de función de teatro Noh japonés que se diera en lo más profundo del yo. Desgraciadamente, tales figuras aparecían cuando las ideas que constituían todo cuanto supone el comportamiento heroico se perdían durante su traslado desde la vida interior a su expresión en el ámbito exterior.

A tal respecto, Yeats escribía:

> Yo pensaba que el héroe había hallado, colgando de un roble de Dodona, una antigua máscara en la que aún perduraba algo del antiguo Egipto, y que él la había alterado a su antojo, dándole algunos toques por aquí y por allá, pintando de color dorado las cejas o dibujando líneas también doradas donde comienzan las mejillas; y que cuando, al fin, miró a través de los ojos de aquella máscara, se percató de que era el aliento de otra persona el que salía y entraba junto con el suyo propio a través de aquellos labios esculpidos y que sus ojos se dirigían al instante hacia un mundo visionario.

La adopción de una máscara o identidad alternativa explica por qué algunos héroes aspiran a un estatus similar al de las propias deidades. De esa manera, los héroes disfrutan de la capacidad de convertirse en alguien diferente de quienes realmente son. Además, el héroe se ve asistido por capacidades sobrenaturales a la hora de cruzar esa importante frontera que se abre entre la mediocridad mortal y la superioridad divina –piénsese, a este respecto, en Supermán sobrepasando enormes rascacielos de un solo salto–. En las hagiografías –biografías en las que se cuentan, exclusivamente, vidas de santos–, los milagros, los actos de gran trascendencia y las demostraciones de tener un gran valor son las razones por las que a ciertos individuos se les admite en el ámbito de la santidad. Son personajes que asumen, literalmente, una identidad basada en tal santidad y que desempeñan papeles basados en la imitación de Cristo, siempre de acuerdo con un determinado texto o guión.

No es accidental que una forma de literatura como pueden ser las «vidas» –originariamente, reducidos estudios biográficos sobre hombres de notables logros, escritas por autores clásicos como Plutarco o Suetonio– se convirtieran en el medio preferido para relatar las vidas de los santos. Cuando la Iglesia cristiana necesitó crear un aura de misterio y poder en torno a aquellos que seguían las enseñanzas de Jesús, sus vidas se convirtieron en las *acta sanctori*, es decir, en «actas de santidad». En el siglo XIII, Jacobo de Vorágine logró alcanzar lo más aproxi-

mado a lo que actualmente conocemos como *bestseller* al escribir un libro titulado *Legenda aurea*, o «Leyenda dorada», en el que recogía, en forma de registro histórico, las historias de quienes habían vivido de manera ejemplar. Al ser algo más que una mera colección de relatos maravillosos sobre mártires y maestros del cristianismo, *La leyenda dorada* era un libro que se leía en voz alta en las festividades de cada santo con el fin de animar a la congregación a seguir sus pasos y emular sus acciones. De esta manera, los santos se convirtieron en modelos de comportamiento, de forma muy parecida a los héroes de cualquier famosa marca comercial en una era muy anterior al invento del desayuno a base de cereales.

Cuando, dos siglos más tarde, la idea, tan característica del Renacimiento, del ser humano como centro del universo se apoderó de toda Europa, autores como Giorgio Vasari volvieron a la hagiografía para imbuir a las nuevas figuras ejemplares de la época –los artistas– en un halo de misterio. En *Vidas de artistas*, una obra que se convertiría en un *bestseller* durante el siglo XVI, figuras como las de Miguel Ángel, Leonardo y Rafael estaban consideradas como lo máximo que la especie humana era capaz de dar. Además, en los tres se encarnaban todas las cualidades que eran consideradas heroicas en aquella época. Para Samuel Johnson, autor de *Vidas de los poetas ingleses*, los descendientes de Shakespeare fueron los verdaderos héroes del mundo de habla inglesa. En cambio, para Lytton Strachey, sus *Victorianos eminentes* suponían la apoteosis de una sociedad que había propiciado el nacimiento de ese malestar existencial, extraño e incierto tan característico del siglo XX. Hasta el propio John F. Kennedy llegó a entrar en escena. En medio de la campaña que habría de llevarle a la Casa Blanca, Kennedy escribió *Perfiles de coraje*, un libro que inspiraría a toda una generación de norteamericanos, y hasta tal punto que llegaron a convencerse de que podían cambiar el mundo a base de compromiso, talento y, sobre todo, audacia.

La cuarta definición que ofrece el *Oxford English Dictionary* del término héroe subraya lo que Carlyle decía cuando decla-

raba que su fascinación por los héroes era una forma de veneración de carácter secular. El diccionario señala, en esta ocasión, que un héroe es «un hombre admirado por sus logros y por sus nobles cualidades». Albert Einstein, la gran figura de la ciencia del siglo XX y hombre merecedor, por sí mismo, de esa cuarta acepción, se aproximaba a esta misma idea al rendir tributo a Marie Curie después del fallecimiento de ésta. En una conferencia que dio en el Roerich Museum de Nueva York en 1935, Einstein intentó resumir en pocas palabras lo que hacía de la pionera de la radioactividad una figura heroica, diciendo lo siguiente:

> Llegué a admirar su grandeza humana hasta niveles permanentemente crecientes. Su fuerza, la pureza de su voluntad, su austeridad para consigo misma y su juicio incorruptible, todas ellas virtudes difíciles de hallar pero, en su caso, reunidas en una sola persona. Ella se sintió, en todo momento, como una servidora de la sociedad y su profunda modestia jamás dejó en ella lugar alguno para la complacencia. Se vio oprimida por su permanente sensibilidad hacia las asperezas e iniquidades de la sociedad. [...] La hazaña científica más grandiosa de su vida –la demostración de la existencia de elementos radioactivos y su aislamiento– debe su logro no sólo a una audaz intuición sino, también, a una gran dedicación al trabajo y a una enorme tenacidad en su ejecución, y ello bajo las penalidades más extremas que imaginarse puedan, de tal magnitud como la historia de la ciencia experimental jamás había presenciado.

En esta alabanza de Marie Curie, Einstein ofrece mucho más que un mero catálogo de términos retóricos. Lo que realmente está haciendo es resumir la compleja naturaleza del héroe. Y esta heroína es admirable y noble, viene a decir Einstein, porque es capaz de unir indisolublemente su intelecto con su capacidad física y su sentido del altruismo. Términos como «tenacidad», «servicio» e «incorruptibilidad» son de aplicación a

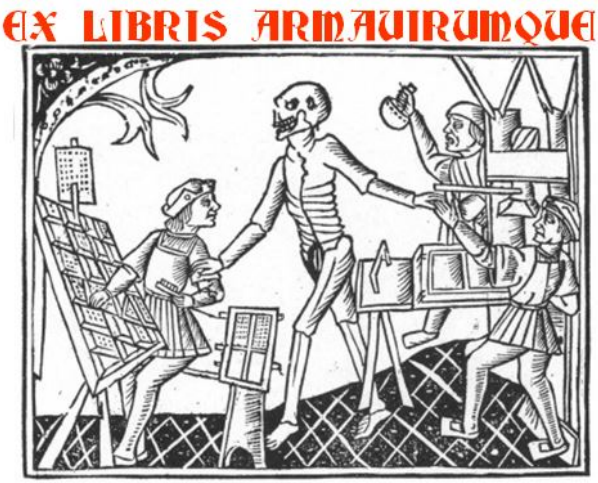
cualquier protagonista de un mito que vienen a evocar tanto al *Held* germánico como al *heros* griego. Entre líneas, Einstein está insinuando que cualquier ser humano que posea tales atributos puede alcanzar grandes logros: todos y cada uno de nosotros somos capaces de sobreponernos a nuestras propias penurias, aprovechando nuestras respectivas capacidades intuitivas y accediendo a nuestros mejores niveles personales de dedicación al servicio de los demás.

Así pues, ¿quién es exactamente esa enigmática figura que deambula por el laberinto? ¿Quién es el que se mueve, subrepticiamente, con una daga en una mano y un hilo dorado en la otra, en busca de algún reto que ponga a prueba su habilidad, su fuerza y su valor? La respuesta bien podría estar en aquellos tres niños chinos que fueron los héroes de mi infancia. Ellos responden a las definiciones de la figura del héroe que da el *Oxford English Dictionary* y encajan perfectamente en el modelo que Campbell proponía. Y sin embargo, ellos no son, en realidad, héroes de ninguna clase. Son, simplemente, unos niños que tenían sueños que parecían estar fuera del alcance de sus circunstancias más inmediatas. Tenían unos increíbles inconvenientes a los que enfrentarse: una sociedad en la que se hablaba una lengua diferente a la suya, un entorno cultural que se resistía a aceptarlos y un gran abismo abierto entre quiénes eran y las personas en las que querían convertirse.

Los tres niños crecieron y consiguieron hacer cosas muy notables y vivir las vidas que habían imaginado, logros que alcanzaron gracias al poder de sus mentes y a sus enormes deseos de hacer realidad sus respectivas historias. Habían cumplido plenamente con todos los requisitos exigidos para ser unos héroes. Habían logrado superar cuantos obstáculos se les presentaron. Mi imaginación se sentía atraída por aquellos niños porque eran héroes a mi propia escala. Eran niños exactamente como yo. Me inspiraba en ellos porque me habían ofrecido la esperanza de que, en algún momento a lo largo de mi propio camino, yo podría descubrir, ardiendo dentro de mí, las cualidades que me sostuvieran en tiempos difíciles. Y si

ellos habían sido capaces de tener éxito, quizás yo también podría. Después de todo, en el mundo de las historias y de la imaginación todo es posible.

Los héroes de la literatura no son meros instrumentos con forma humana destinados a llevar a cabo acciones de gran dramatismo. En el laberinto de las vueltas y revueltas que sus historias nos presentan, necesitamos de un buen par de ojos que nos guíen a través de la oscuridad de las páginas aún sin pasar. No estamos demasiado seguros acerca de lo que nos podemos encontrar tras el siguiente recoveco. ¿Será el fracaso del héroe o será el momento en que sabrá triunfar? ¿Perderá o alcanzará su propósito? ¿Se verán nuestras esperanzas defraudadas por completo o bien serán plenamente colmadas? ¿Reconoceremos al héroe cuando hayamos cerrado el libro y le reencontraremos, a él o a ella, en nuestros sueños? Cuando miramos fijamente a los ojos de los héroes, y aunque sólo sea durante esos instantes en que nos encontramos perdidos entre los meandros de la historia, aparece en los nuestros un brillo de reconocimiento. El rostro del héroe es el nuestro propio.



2. Todo el mundo tiene un papel que interpretar
El héroe común

En un discurso pronunciado el día 6 de enero de 1941, con la amenaza de la guerra cerniéndose ya sobre Estados Unidos, el presidente Franklin D. Roosevelt definió las «Cuatro Libertades» esenciales que toda la nación respaldaba. Eran éstas la libertad de expresión, la libertad religiosa y de culto, la libertad económica y de trabajo y la libertad para eludir el temor y el sufrimiento. Estas Cuatro Libertades eran los principios definitorios de la idea que Roosevelt tenía sobre una administración dedicada al servicio público, sobre un gobierno puesto al servicio del pueblo. Dicha idea era una respuesta directa a los acontecimientos que se venían sucediendo en otras partes del mundo, donde la gente servía según la voluntad de sus líderes, en lugar de ser al revés. Mientras el fascismo se extendía por toda Europa y un país tras otro caían bajo el dominio de Hitler, Roosevelt creyó necesario articular un nuevo sentido del individualismo, dar un paso más allá de cuanto estipulaban los contenidos tanto de la Declaración de la Independencia como de la Constitución estadounidense. Lo que él proponía era una filosofía que pudiera ser compartida por todas las personas que vivían en Estados Unidos y, por supuesto, también por la totalidad de los seres humanos. Roosevelt se daba cuenta de que el mundo había cambiado y que, por aquel entonces, se había convertido en un lugar tal que los individuos podían ser llamados

a las armas para luchar por su propia libertad, sus propios derechos y su propio destino.

A finales de aquel mismo año, los Estados Unidos entraban en la guerra y la nación emprendía un largo camino cuesta arriba en su lucha contra las potencias del eje. La totalidad de la población se movilizó para trabajar en pos de una victoria que, al fin y al cabo, pertenecería a todos y cada uno de sus ciudadanos. Porque, en efecto, todos ellos habían tenido un papel que interpretar. Mientras los soldados se dirigían a ultramar, quienes permanecían en el país trabajaban en fábricas de municiones o compraban bonos de guerra. Hasta las Bellas Artes se alistaron. El director de la Cincinnati Symphony Orchestra tomó la decisión de encargar la composición de una pieza musical para honrar y glorificar a todos los hombres y mujeres combatientes, con la que abriría el concierto inaugural de la temporada sinfónica de 1943. El director de la orquesta, Eugène Goosens, se dirigió, a tales efectos, a un joven compositor cuyas inclinaciones populistas ya habían atraído considerablemente su atención. Lo que Goosens deseaba era una composición –una breve fanfarria– que hablara, en términos musicales, de la inmensidad de la lucha por la libertad, por los derechos civiles y por la autodeterminación individual, valores estos profundamente arraigados en toda la nación. El director estaba plenamente persuadido de que, en toda la historia, nunca como entonces dichos valores habían sido cuestionados hasta un grado tal. En consecuencia, era necesaria una nueva clase de música para dar respuesta a esa nueva clase de heroísmo que la situación requería.

Goosens y el compositor barajaron varios nombres para aquella breve pieza, que habría de durar, aproximadamente, lo que una canción de la radio. Entre los diversos títulos que, en principio, se sugirieron para dicha composición se barajaron los de *Fanfarria para una ceremonia solemne* y *Fanfarria para las cuatro libertades*. Sin embargo, el primero de ellos les pareció demasiado prepotente y el segundo excesivamente político. Al mismo tiempo, el compositor de la pieza, un profesional

sumamente meticuloso, seguía corrigiendo y reescribiendo la partitura. La inauguración de la temporada sinfónica pasó y la pieza aún no se encontraba lista para ser interpretada. Finalmente, en el mes de marzo de 1943, se estrenó aquella breve fanfarria para metal, timbales y gong. Fue un momento perfecto. «Yo [soy] absolutamente partidario», dijo su joven compositor, Aaron Copland, «de honrar al hombre común y corriente en esta época de fuertes impuestos». De hecho, y añadiendo a su declaración un matiz, aunque disimulado, muy característico de su visión populista de la sociedad norteamericana, Copland dedicaba la reciente y definitivamente titulada *Fanfarria para un hombre común* no precisamente a los hombres y mujeres de los Estados Unidos movilizados por sus ejércitos, sino a aquellos que estaban pagando la guerra de sus propios bolsillos: los contribuyentes norteamericanos.

Fanfarria para un hombre común llegó a convertirse en el himno del héroe emergente y redefinido de la segunda mitad del siglo XX. Es una composición que habla de la dignidad de la gente común haciendo cosas muy poco comunes con el fin de superar los tremendos desafíos que plantea un mundo tan complejo. Esta misma pieza ha sido recientemente interpretada en numerosos servicios conmemorativos celebrados tras los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, como tributo a todos aquellos que se habían entregado al servicio de las necesidades humanas. Copland entendía la figura del héroe como la de alguien que camina, que se mueve entre nosotros y que, de hecho, vive en todos y cada uno de nosotros. Esta noción –articulada a gran escala en declaraciones como las del discurso de Roosevelt sobre las «Cuatro Libertades» y las de Ralph Bunche tratando de definir los principios que habrían de regir a las Naciones Unidas– era mucho más que una simple respuesta a un *Zeitgeist* (el espíritu de la época), llegando a convertirse en algo universalmente aceptado en la sociedad moderna. Sin embargo, la gran pregunta que ahora se plantea es la siguiente: ¿cómo había llegado a convertirse el hombre común y corriente en un héroe?

El día 10 de febrero de 1949, en el Morosco Theatre de Nueva York, el dramaturgo Arthur Miller presentaba, por vez primera, una tragedia que tiene lugar en tiempos modernos: *Muerte de un viajante.* La escena norteamericana jamás había visto un drama como aquél. *Muerte de un viajante* desafiaba toda clase de convenciones, incluso a aquella que se hacía eco de todas esas grandes directrices de la literatura, vigentes durante siglos, acerca de la forma en que los individuos tenían que responder ante un universo que les podría aplastar. Presenciar una representación de *Muerte de un viajante* supone un escalofriante ejercicio de participación en la debilidad humana. El protagonista, Willy Loman, es un individuo escéptico y muy baqueteado por la vida, que ha llegado hasta el fin en su capacidad de aguante tras muchos años de estar involucrado en un trabajo ético y que ha desarrollado justo desde dentro de lo que es el corazón mismo de la economía estadounidense. Tras haber pasado su vida como vendedor «en plena calle, con una sonrisa en los labios y los zapatos bien relucientes», Willy contempla cómo sus sueños de éxitos financieros y sociales se vienen abajo alrededor suyo. En el segundo acto, Willy explica a un agente de empleo, que acaba de rechazar su candidatura para otro puesto, lo que había sido su vida como vendedor:

> Conocí a un vendedor en Parker House. Su nombre era Dave Singleman. Tenía ochenta y cuatro años de edad y vendía sus productos en treinta y un estados diferentes. [...] Cuando supe aquello, me percaté de que vender es la carrera profesional más importante que un hombre pueda desear. Porque ¿qué puede haber más satisfactorio que ser capaz de ir, a la edad de ochenta y cuatro años, a veinte o treinta ciudades diferentes, coger un teléfono y ser recordado y querido por tanta gente diferente? ¿Lo sabe usted? Cuando murió –por cierto, que tuvo una muerte propia de viajante, con sus zapatillas de terciopelo verde puestas y en el vagón de fumadores del tren que va desde Nueva York, New Haven y Hartford a Boston–, cuando murió, cientos de vendedores y de compradores asistieron

a su funeral. [...] Había respeto, camaradería y gratitud en aquello. Hoy día, eso es algo pasado, que se ha olvidado por completo; ya no se da ninguna oportunidad a mantener una amistad, o a tener personalidad. ¿Comprende lo que quiero decir? Que ya nadie me conoce.

El deseo de Willy de ser viajante es, en realidad, una necesidad profunda de ser reconocido y distinguido como un individuo de personalidad diferente a la de los demás; a un héroe le gusta su propio modelo de héroe. Willy quiere ser alguien importante, alguien cuyas acciones tengan una gran significación para las vidas de los demás. La extraña paradoja que se da en el llamado «sueño americano» es que éste asegura a todos los individuos que pueden establecer diferencias con el resto, incluso en el caso de que se congreguen tantos en un mismo empeño que, por ello, la individualización se convierta en algo prácticamente imposible.

Miller hace la misma advertencia que ya reseñaba Alexis de Tocqueville en su *Democracia en América*, en el siglo XIX. De Tocqueville, un aristócrata francés que visitó los Estados Unidos en 1831, argumentaba que el producto último de una sociedad democrática podía ser una gran mediocridad masiva en lugar de un individualismo ilustrado. Un efecto nivelador podría dar lugar a una cultura rica, pero, también, carente de interés. (En su grado más espantoso, la profecía de Tocqueville se manifestaría en el urbanismo posterior a la guerra, en que todas y cada una de las casas eran idénticas a las demás.) En esta creencia, Willy Loman casi logra alcanzar su sueño de éxito personal, pero el hecho de acercarse al mismo no le resulta suficientemente satisfactorio. La tragedia de Willy es que no haya salida alguna para el aprieto en que se encuentra. No puede llegar a ser un personaje heroico según los términos que él exigía para sí mismo. De lo que Willy no se da cuenta, aunque Miller sí lo hacía, es que la tragedia está en la inexorabilidad a la que se enfrentan quienes sueñan y, después, no ven cumplidas sus expectativas.

En un artículo publicado en el diario *New York Times* unas semanas después del estreno de *Muerte de un viajante*, Miller explicaba por qué la obra estaba teniendo un impacto tan enorme en el público. En dicho artículo, titulado «La tragedia y el hombre común», el dramaturgo teorizaba sobre el hecho de que fueran muy pocas las tragedias escritas en la era moderna, cuya causa atribuía «a la penuria de héroes entre nosotros». Los héroes ya no eran venerados como figuras por encima de la sociedad (y, por lo tanto, tendrían que caer como tales, cuando sus vidas colapsaran en presencia de todos). Tras destacar el hecho de que vivimos en una era en la que «el escepticismo de la ciencia» ha absorbido «la sangre de nuestros órganos de opinión», Miller sugería que el individuo moderno, como Willy Loman, «tiene que mantenerse, muy frecuentemente, por debajo de la tragedia». La tragedia, argüía el autor, es algo que está «por encima de nosotros», en el sentido de que los grandes héroes de la literatura clásica –Edipo u Orestes, por ejemplo– se encontraban a un nivel superior al del hombre común. Y Miller estaba decidido a cambiar dicha situación. «Creo», escribía, «que el hombre común, como tema central de una tragedia del más alto nivel, es tan apto como solían ser los reyes».

La convención literaria, a partir de Homero y Aristóteles, siempre ha dictado que la tragedia fuera un ámbito exclusivamente reservado a gente de alta alcurnia, como aquellos reyes, príncipes y generales que ayudaron a la configuración del destino de las naciones. Pero Miller logró hacer válido el mencionado ámbito para que también el hombre de menor rango social –el «hombre inferior»– fuera quien soportara el enorme peso de las consecuencias trágicas de la vida y, al hacerlo, demostrara que se había producido un cambio de grandes dimensiones en la forma en que el público del siglo XX entendía la tragedia. En la época en que vivió Miller ya habían desaparecido la mayor parte de las monarquías europeas. La caída de príncipes se convirtió en un tópico muy característico del siglo XX. Cuando el rey Faruk de Egipto fue depuesto en el año

1952, éste comentó que, algún día, quedarían tan sólo cinco reyes en el mundo: los cuatro de la baraja y aquél que ocupara el trono de Inglaterra. La antigua distinción literaria entre las gentes de alta y baja alcurnia había cesado, definitivamente, en sus funciones como base para la tragedia.

En el mundo clásico, los personajes de alta alcurnia tenían siempre ventaja sobre los que pertenecían a niveles sociales más bajos. Esos individuos de categoría social superior adquirían su privilegiado estatus en la literatura, porque eran ellos quienes desplegaban, a un mismo tiempo, una posición social y una nobleza de ánimo que les facultaba para hacer la elección más apropiada a la hora de enfrentarse a algún dilema. En el primer libro de su *Ética Nicomáquea,* el filósofo Aristóteles declaraba que dichos individuos se hacían dignos de nuestra atención porque poseían una naturaleza consciente. Sinceros y enérgicos, eran conocidos como *spoudaios,* «serios», mostrando en todo momento unos estándares morales muy altos con el fin de que la comunidad en general los siguiera, porque ellos no sólo vivían de acuerdo con las leyes sino que también las elaboraban. Eran el equivalente antiguo a los actuales modelos sociales de referencia, figuras éstas de una innata capacidad de liderazgo. En la *Eneida,* este personaje *spoudaios* lo desempeña Eneas, el príncipe troyano que guía a su tropel de refugiados a través de una serie de arduas pruebas, hasta lograr establecerse y alcanzar la tranquilidad en una renacida y segura patria troyana. Los dioses asumen la responsabilidad del destino de su nación, cargándola directamente sobre sus hombros. Por su parte, Eneas sigue siendo uno de los grandes dechados de virtudes de la literatura occidental, un ejemplo a seguir tanto por todos los escolares romanos de la época cuanto por los líderes occidentales –conocedores de la cultura latina– del siglo XX. Lo que la figura del *spoudaios* vino a aportar a la literatura y a la cultura occidentales, y justamente durante la segunda mitad del pasado siglo, fue la noción de que los líderes eran figuras de una imponente estatura ética, de gran valor, de una plena dedicación a sus tareas y que vivían bajo prin-

cipios morales de un orden superior. Cuando triunfaban, demostraban que el bien puede guiar al individuo y permitirle alcanzar los más importantes logros. Pero cuando caían –como en los casos de Edipo, Hamlet y Coriolano–, despertaban la piedad de los lectores porque su sufrimiento parecía provenir de su propia excelencia. (Esta clase de sufrimiento es conocida como ironía trágica.) El público llegaba a la conclusión, moralmente errónea, de estar presenciando el fracaso de unos nobles personajes por causa de su inquebrantable adhesión a principios tales como fe, bondad, verdad y justicia. El sufrimiento de las clases elevadas se había convertido en el paradigma de toda clase de sufrimiento. Como figura engrandecida o hiperbólica, vinculada a los acontecimientos tanto personalmente como en su calidad de miembro de una comunidad, el *spoudaios* se hallaba expuesto a las imperfecciones humanas. Ser una celebridad y pertenecer a la realeza significaban, ya incluso durante la antigüedad, algo similar a vivir bajo un microscopio, circunstancia que Aristóteles, por ejemplo, utilizó para dar lecciones a sus alumnos sobre la naturaleza del sufrimiento y la forma en que la gente debería proceder ante la aparición del mismo. En semejante contexto, el sufrimiento se convertía en el entorno más adecuado para los personajes «serios» o nobles. Lo que restaba para las clases menos favorecidas era la «poco seria» exposición de las flaquezas humanas que se podían encontrar en las comedias.

Según el propio Aristóteles, el personaje opuesto al *spoudaios* era una figura de muy escasos principios morales, alguien «bajo» o «villano», como es el caso de ese individuo de baja estofa que es, en realidad, el Willy Loman de Miller. El término con el que se aludía a esta clase de individuos, en griego clásico, era el de *phaulos*. Aristóteles sostenía que los personajes *phaulos* eran «bajos» porque perseguían objetivos tan pequeños como mezquinos, en lugar de intentar alcanzar grandes metas, se preocupaban por las minucias diarias, por los detalles específicos de la vida antes que por las grandes cuestiones, como son la bondad, el amor, la justicia, el valor y la verdad.

Son Leporello y Sancho Panza, pero no don Juan y don Quijote. Estos personajes pueden ser tachados de ridículos, pero nunca por el hecho de que ellos representen algo esencialmente falible y humano. La del *phaulos* es, precisamente, la figura que reside en el núcleo mismo del famoso poema «A un piojo», de Robert Burns, en el que el bardo escocés decía:

> O wad some Pow'r the giftie gie us
> To see ouresels as ithers see us
> It wad frae monie a blunder free us,
> An' foolish notion.
>
> [Ojalá algún Ser Poderoso nos otorgara
> el don de vernos como otros nos ven.
> Nos liberaría de muchos errores
> y de numerosas ideas absurdas.]

La comedia aparece cuando surge la idea de que una persona común y corriente –por ejemplo, los espectadores que iban a las localidades más baratas del Globe Theatre de Shakespeare o los propios trabajadores de Atenas– pudiera mirar al escenario y reconocer allí sus debilidades y peculiaridades personales y reírse con las exageraciones que en él se hacían a propósito de los avatares propios de la vida diaria. La comedia no versa, simplemente, sobre la reconciliación de opuestos. Lo que realmente intenta es que el espectador comprenda que en el interior de todos y cada uno de nosotros existe algo primitivo y sin pulir: el ego freudiano en estado puro, sin que aún se haya visto impregnado por la pátina de la educación o de los valores civilizadores.

La tradición cómica, como evolución que es de las obras teatrales de Aristófanes, no permite que nadie que pertenezca a los niveles más bajos de la sociedad escape a su penetrante escrutinio. Las comedias clásicas llegaron, incluso, a categorizar los diferentes tipos de personalidades no heroicas que se podían hallar en el ámbito de la farsa y de la sátira social. Entre ellas, la

más importante era la de una determinada figura de repertorio a la que se conocía como *eiron*. Se trataba de un personaje astuto que siempre intentaba pasar inadvertido pero que, a pesar de su supuesta simpleza, triunfaba sobre el fatuo y rimbombante *alazon*, un impostor presuntuoso y fanfarrón cuya mundología era lo mejor de él. El *eiron* era un personaje que, a pesar de sus tribulaciones y penalidades, lograba siempre superar su situación gracias a su fe, su coraje y su adhesión a modestos principios de honestidad y veracidad. En *Los cuentos de Canterbury*, Chaucer asume, precisamente, el papel de *eiron* –alguien que aparenta ser menos inteligente de lo que realmente es– al describir las personalidades con las que se encuentra en su camino de peregrinación desde Southwark hasta el sepulcro de Thomas Becket. Al hacerlo, Chaucer estaba dando el primer paso de una larga tradición de la literatura occidental, consistente en enmascarar sus auténticas ideas y propósitos, aparentando creer todo lo contrario. El término *eiron* ha llegado hasta nuestros tiempos como origen de la noción de ironía.

Entre el resto de personajes que aparecen en las comedias clásicas cabe destacar el del *agroikos*, un patán de campo cuyas observaciones, groseras aunque bondadosas, contienen, normalmente, algún elemento de verdad telúrica. Otro de esos personajes secundarios es el *pharmakos*, el chivo expiatorio o víctima. Y, por fin, cabe mencionar al *vice*, un personaje embustero y embaucador. Aquel Forrest Gump que interpretaba el actor Tom Hanks –con sus peculiares meditaciones sobre la vida, a la que entendía como algo parecido a una caja de bombones– es un ejemplo del *agroikos* moderno. Por su parte, el *pharmakos* se veía obligado, a modo de contraste, a soportar una serie de inexplicables sufrimientos, que son los que vienen a evocar el *pathos* entre el público asistente, o bien en el lector. El Billy Budd de Herman Melville ha de soportar tanto sufrimiento a manos de su instructor de armas, Claggart, que, al final, arremete a latigazos contra su torturador y le causa la muerte. Además, el sufrimiento de Budd se veía acompañado de una tan acusada tartamudez que le impedía defenderse ade-

cuadamente a sí mismo. Por otro lado, la figura del *vice* es la que se encarga de manipular situaciones y relaciones entre personajes para, así, conducir la trama de la obra a su resolución más cómica. En *El sueño de una noche de verano,* de Shakespeare, Pluck es un *vice* notablemente ineficiente, que no hace sino causar toda suerte de problemas entre los amantes del bosque encantado, transformando a Bottom en un asno y, en general, dando muy mala fama a los duendecillos.

Los *phaulos* son, en cambio, como las piezas dentadas de un mecanismo, aunque no sean ellos los diseñadores de la gran máquina. Son los Mecánicos de todo el entramado, como lo eran aquellos comerciantes normales y corrientes de *El sueño de una noche de verano,* de Shakespeare, es decir, hombres como Peter Quince, el carpintero, Nick Bottom, el tejedor y Robin Starveling, el sastre. Resultaría muy difícil imaginar un mundo que funcionara sin esa clase de personas. Son como una especie de espejo que se sitúa enfrente del hombre común para recordarle que vale la pena tener sentido del humor y que no debe tomarse tan en serio a sí mismo, hasta el punto de que sus problemas le conduzcan a la catástrofe. Es muy poca la gente, se dice siempre, que no haya sufrido algo peor que la humillación o que la indignación. Pero como el *phaulos* no vive excesivamente bien, tampoco sufre demasiado. La dolorosa dignidad de la tragedia siempre pareció estar fuera del alcance del hombre común.

El *spoudaios* y el *phaulos* dialogan a todo lo largo y ancho de la literatura occidental, normalmente con efectos cómicos muy notables, a pesar de que los respectivos roles que ambos encarnan muy rara vez se retan, el uno al otro, a un discurso filosófico. Sin embargo, esto sí ocurre en el acto IV, escena I, del *Enrique V* de Shakespeare. Durante la noche previa a que estalle la Batalla de Agincourt, el rey Enrique, disfrazado, da un paseo entre sus tropas y habla abiertamente con los hombres que supone que morirán con él en el curso de la inminente batalla. Cuando, durante la conversación del rey con un par de soldados –Williams y Bates–, se comenta el tema de si su

causa es justa o no, Williams se hace eco de lo que piensan muchos soldados, que se entregan al servicio militar poniéndose en manos de un líder. Y dice:

> Pero si la causa no fuera buena, el propio rey tendría que hacer grave reconocimiento de ello cuando todas esas piernas, brazos y cabezas, cercenados durante la batalla, se unan de nuevo en el último día y todos clamen: «Perecimos en tal lugar», unos maldiciendo, otros llamando a gritos a un cirujano, algunos a sus mujeres a quienes dejaron en la pobreza, otros más a sus hijos abandonados en la miseria. Me temo que son pocos los que han tenido una buena muerte en el campo de batalla; porque ¿cómo pueden estar dispuestos desinteresadamente a algo cuando sólo la sangre es su argumento? Así pues, si esos hombres no han muerto bien, será un asunto muy sórdido para el rey que les condujo a ello.

Enrique responde a las preocupaciones de Williams con lo que podría considerarse una negativa a aceptar responsabilidad alguna en relación con el destino de quienes, libre y voluntariamente, optaron por alistarse en el servicio de las armas. «El rey no está obligado a responder por el desenlace que aguarde a sus soldados, como no lo está el padre por lo que le ocurra a su hijo ni el amo de lo que suceda a su sirviente. Porque a ellos no se les propuso morir cuando se solicitaron sus servicios», declara Enrique. En otras palabras, que nadie les había dicho que estuvieran allí. Pero es éste un pobre consuelo. Enrique pone de manifiesto que los temores de los soldados son los propios de alguien que está dando respuesta a un instinto básico.

A continuación, el rey da una conferencia a Williams sobre los defectos que conlleva el hecho de ser un *phaulos*:

> El deber de todo hombre es el de servir al rey, pero el alma de cada individuo es suya propia. Por lo tanto, un soldado debe comportarse en la batalla como un hombre enfermo en su lecho de muerte: limpiando su conciencia de toda mancha;

El auténtico rey Enrique V, en un grabado inglés del siglo XVIII.

Los horrores de la guerra eran evidentes en las representaciones que de ella se hacían durante la era clásica. Ni siquiera el manierismo fue capaz de borrar la brutalidad que reside en el núcleo de epopeyas como la Ilíada y la Eneida.

> y si muriera en tal condición, la muerte sería para él una gran ventaja; y si no pereciera, habría ganado todo ese tiempo que tan benditamente había dedicado a tal preparación; y el que lograra escapar, no sería pecado pensar que se deba a que, habiéndole hecho Dios un presente tan ventajoso, Él le haya permitido sobrevivir ese día para que contemple toda Su grandeza y enseñe a los demás cómo deben prepararse.

Aquella idea aristotélica de que la nobleza de vida del *spoudaios* era algo que debía aprenderse llega hasta el propio rey Enrique. Él es producto de una buena educación clásica y se atiene a la raya dibujada en la arena que separa a quienes son de alta alcurnia de aquellos que tienen una baja procedencia. Afortunadamente para Enrique, y también para Williams y Bates, las pérdidas de ingleses en la batalla de Agincourt fueron mínimas. Y los tres hombres vivieron para poder combatir en posteriores oportunidades, apareciendo de nuevo en la comedia, ya de regreso de la batalla, en los actos finales de *Enrique V.*

Keith Douglas, el poeta de la Segunda Guerra Mundial, mientras Winston Churchill pasa revista a su compañía en el norte de África. La fotografía fue tomada por el abuelo de un alumno mío, Robin Parkes. Douglas es el oficial con bigote, primero por la derecha.

La respuesta que Williams quería oír para su pregunta no quedaría, sin embargo, totalmente completada hasta el siglo XX, cuando un joven oficial del ejército británico se decidió a examinar las respectivas naturalezas del heroísmo, la gloria y la respuesta convencional hacia la tragedia en la literatura occidental. Durante el que continúa siendo el *annus mirabilis* de la literatura inglesa (tal como lo consideraba el laureado poeta Cecil Day-Lewis), un poeta transformado en militar escribió una asombrosa serie de piezas poéticas durante un periodo que se extendió desde el día de su alistamiento en el ejército, en enero de 1917, hasta el de su muerte en 1918, aproximadamente una semana antes del final de la guerra. En el curso de dicho año reinventó la forma en que los lectores modernos percibían la guerra y, al hacerlo, se enfrentó a todas las nocio-

nes de heroísmo propuestas a lo largo de la historia desde los tiempos de Virgilio, Aristóteles y Homero.

Wilfred Owen, el poeta convertido en oficial del ejército, no vivió lo suficiente como para ver su obra publicada, aunque había tenido la premonición de que sus poemas hablarían con una nueva voz a las generaciones siguientes y, además, servirían de cimientos para la redefinición de la figura del héroe. En una breve reseña que, posteriormente, habría de convertirse en el prefacio de su *Poesía completa*, Owen intentaba transmitir a sus lectores lo que pretendía lograr con sus versos:

> Este libro no versa sobre héroes. La poesía inglesa todavía no da la talla suficiente para hablar de ellos.
> Tampoco trata de hazañas, o de tierras o de cualquier otra cosa que tenga que ver con la gloria, el honor, la fuerza, la majestad, el dominio o el poder. Trata sobre la Guerra.
> Ante todo, a mí lo que no me preocupa es la Poesía.
> El tema es la Guerra, la miseria de la Guerra.
> Y la Poesía reside en esa miseria.
> Sin embargo, estas elegías no son, en ningún sentido, un consuelo para esta generación. Puede ser que para las siguientes. Todo lo que, hoy en día, puede hacer un poeta es advertir. Y ésa es la razón por la que los poetas deben ser sinceros.

En poemas como «Dulce et decorum est» y «Extraño encuentro», Owen intenta seguir las huellas y entender las raíces de aquella locura que estaba «desflorando Europa». En una carta que envió desde Francia en agosto del año 1914, mientras trabajaba allí como tutor algún tiempo antes de su alistamiento, Owen reconocía que su papel en el conflicto sería más que el de un simple soldado. Owen era un observador desapasionado que mostraba una tremenda empatía hacia sus colegas soldados, así como un enorme desprecio hacia la sociedad y hacia las falsedades de la literatura que habían conducido a una generación al completo a su propia masacre:

> Estoy furioso y siento una enorme mortificación porque todas las Mentes, que tanto han brillado en una civilización de dos mil años, han sido aniquiladas, y los cuerpos, producto de eones de Selección Natural, se han fundido para pagar estatuas políticas.

La principal queja que Owen tenía como artista era, precisamente, contra todo lo que suponían los valores aristotélicos. Aquel idealismo de altos principios de la *Ética Nicomáquea* –con su deseo de crear mentes jóvenes y nobles que pudieran hacer algo por aquel elusivo estatus del *spoudaios*– se veía, simplemente, desdeñado por Owen con una despreocupada indiferencia que entraba en contradicción con los grandes principios de la civilización. Pero lo que más impactaba a Owen era la naturaleza de la tragedia que Aristóteles había destacado en su *Poética* y que tantos otros autores, desde Virgilio a Shakespeare, habían intentado articular y redefinir en sus obras. En toda la literatura occidental, la figura del héroe se había visto siempre definida por la tragedia, y dicha tragedia la definía Aristóteles tras haber leído a Sófocles y otros dramaturgos clásicos. En efecto, en su *Poética,* Aristóteles argumentaba que, en la tragedia, un personaje determinado siempre hacía algún descubrimiento tan desafortunado como irreversible. Y que dicho hallazgo le llevaba a una calamidad de proporciones catastróficas, a un desastre del que no había regreso posible. En otras palabras, la tragedia era un proceso de aprendizaje sumamente duro. El inevitable final del héroe de la tragedia era una caída y rendición ante la vida misma. Durante dicha caída, el protagonista intentaba siempre darle algún sentido a lo que le estaba ocurriendo y trasladar al público sus percepciones de la mejor manera que le fuera posible. Empero, lo que realmente preocupaba más a Owen era que todo lo que veía a su alrededor, en las trincheras del frente occidental, carecía absolutamente de sentido, por lo que entendía que no había lugar para hacer ninguna clase de reflexión como respuesta a aquel absurdo.

La poesía, según había declarado Owen, se encontraba en la mayor miseria. Pero ¿qué quería decir, exactamente, con miseria? ¿Se trataba más de la experiencia de las trincheras que del «dolor y la conmiseración que despertaba la condición del otro»? Owen parece referirse directamente a lo que Aristóteles decía sobre el tema del miedo y la conmiseración en su *Poética*. Para Aristóteles, se tenían que dar varias condiciones antes de que el público sintiera compasión ante el sufrimiento del protagonista. Y escribía:

> Pero si un hombre hiere a su enemigo, no hay nada que lamentar tanto por su acto como por su intención, excepto por lo que se refiere a que se ha infligido sufrimiento; ni tampoco lo hay cuando ambos sientan indiferencia el uno por el otro. Pero cuando los sufrimientos involucren a aquellos que son cercanos y queridos entre sí, cuando, por ejemplo, un hermano mata a otro hermano, un hijo a su padre, una madre a su hijo o un hijo a su madre, o si se contempla un acto así o si de hecho se lleva a cabo algo de tal naturaleza, entonces tendremos una situación de la clase que pretendíamos.

En uno de los poemas más memorables de toda la Primera Guerra Mundial, «Extraño encuentro», hallamos a un soldado que parece haber escapado del campo de batalla para ofrecer expresamente una respuesta filosófica a unos acontecimientos que encajarían muy bien en el concepto aristotélico de «idea». En las oscuras regiones en que el soldado se encuentra, se topa con un hombre al que él mismo había matado el día anterior, y, juntos, los dos intentan encontrar el sentido de su situación ante la cual dudan la lógica y la memoria:

> «Extraño amigo», dije, «no hay aquí causa para
> lamentaciones».
> «Ninguna», dijo el otro, «salvo los años destrozados,
> la desesperanza. Cualesquiera que fueran tus esperanzas,
> también las había en mi vida; salvajemente fui a cazar

la belleza más salvaje de todo el mundo,
que no reside en unos ojos serenos o en un trenzado cabello,
sino que simula el firme discurrir de las horas,
y si llora, llora más merecidamente que aquí.
De mi dicha muchos hombres se habrán reído,
y de mi aflicción algo habrá perdurado
que debe ahora morir. Me refiero a la verdad no dicha,
a la miseria de la guerra, a esa miseria que la guerra destila.
Ahora los hombres irán satisfechos con lo que expoliaron
o, descontentos, con la sangre hirviente que será derramada.
Se moverán veloces, con la celeridad del tigre.
Ninguno de ellos romperá filas, aunque las naciones
se alejen del progreso.
El valor era mío, mío el misterio,
la sabiduría era mía, y yo mostraba mi maestría:
para refugiarme de este mundo en decadencia
en ciudadelas vanas y sin fortificar.

Yo soy el enemigo que tú mataste, amigo mío
Te he reconocido en esta oscuridad, pues ceñudo
me mirabas
ayer, mientras me ensartabas y matabas.
Traté de esquivarte, pero mis manos ya estaban yertas
y reacias.
Y, ahora, durmamos...».

El universo que describe este poema parece estar rodeado por una especie de denso miasma, como si ambos personajes y el propio lector fueran incapaces de entender lo que está ocurriendo. Para Owen, la realidad desafiaba cualquier explicación. Pero él, al igual que muchos otros escritores que pasaron por la experiencia de la Primera Guerra Mundial, se daba perfecta cuenta de que la cultura –y la voz más imaginativa de ésta: la literatura– había hecho muy poco por prepararle para todo lo que habría de contemplar. Las manidas máximas que se venían empleando en cualquier conversación sobre litera-

tura desde hacía casi tres mil años, ya nunca más se ajustarían a la realidad del entorno inmediato. En efecto, el arte había fracasado a la hora de hacer honor a la realidad y las consecuencias de tal fracaso habían sido horrendas.

Una de las mencionadas máximas, frase debida al poeta romano Horacio, era *Dulce et decorum est pro patria mori*, que significa que «es agradable y apropiado morir por la patria». A Owen, esta afirmación le parecía una amarga falsedad. En su poema «Dulce et decorum est», Owen describe la muerte de un joven soldado que no consigue ajustar la máscara antigás a su cabeza con el tiempo suficiente para protegerse ante una nube letal de emanaciones de cloro. Owen describe en dicho poema, con detalles más gráficos aún que los que ya ofrecía el propio Virgilio, los jadeos sofocados que la asfixia provoca en el soldado mientras la muerte le va venciendo. Owen concluye dicho poema amonestando a todos cuantos han permanecido en sus casas y que tan sólo perciben la guerra a través de páginas literarias, para, después, reducirla a una simple máxima:

> Si pudieras oír la sangre que, a cada estertor, sube gorgoteando
> desde los pulmones corrompidos por los esputos,
> obscena como un cáncer, amarga como el corroer
> de repugnantes, incurables llagas sobre lenguas inocentes,
> amigo mío, ya no dirías con tan alto entusiasmo
> a esos niños, que suspiran por alguna gloria desesperada,
> aquella vieja Mentira: *Dulce et decorum est pro patria mori.*

La extraña, sugerente y paradójica coincidencia que se produce a este respecto es que el propio Horacio había huido para salvar su piel en la batalla de Filipos, en Grecia, que supuso la derrota de Bruto y Casio por las huestes de Marco Antonio y Octavio. Pero lo que más preocupa a Owen es esa gran mentira que subyace en el mismo corazón de una verdad generalmente aceptada. Su punto de vista era que la poesía necesitaba decir la verdad, sin importar lo molesto o escasamente poético que ello pudiera resultar. La afirmación de Owen de que la poesía se en-

contraba «en la miseria» sonaba como una nota de sufrimiento compartido que era casi similar a la música *blues* norteamericana, o a lo que el poeta canadiense George Elliot Clarke llamaba «la filosofía del llanto.» El *blues*, en su forma más esencial, es, simplemente, la forma que un hombre común tiene de compartir su sufrimiento con los demás, de una manera que rememora la poética del dolor de Wordsworth. En su novela *Jazz*, que es un auténtico *cri de coeur* de vida y muerte en Harlem durante la década de los años 1920, Toni Morrison recrea una *jam session* por medio de las voces de sus personajes. Al igual que los instrumentos de una banda, dichos personajes ofrecen espontáneamente sus emociones para expresar por medio de ellas todo el dolor de la vida y para advertir a los demás de los peligros de una belleza fuera de lugar. Lo que hay en el corazón mismo de la poesía de Owen es un *blues* cuyo tema principal versa sobre soldados, cuyos sufrimientos, compartidos por todos ellos, envían un mensaje a todos cuantos les quieran escuchar. Y tal mensaje es una seria advertencia. La poesía de Owen pretende poner claramente de manifiesto el hecho de que tantas generaciones hayan sido engañadas sobre la verdadera naturaleza de la guerra y la significación de lo que supone ser un héroe. Pero, tal como él mismo escribía en su prefacio, Owen dudaba, muy seriamente, sobre si las futuras generaciones llegarían a entender lo que él intentaba decirles. Porque, de hecho, hasta la propia generación de Owen ignoraría dicha advertencia. El único consuelo que le quedaba era imaginar la posibilidad de que alguien, algún día, le hiciera caso y comenzara a entender la poesía no como una sarta de maravillosas mentiras, sino como un compendio de verdades esenciales.

Todas las obras que han servido para formar la espina dorsal de la cultura y de la educación clásicas, especialmente la *Ilíada* y la *Odisea*, han sido siempre traducidas de forma tal que, a su vez, sirvieran también para la perpetuación de esa noble mentira, la de creer que, efectivamente, era muy agradable y adecuado morir por la patria. Las definiciones del concepto de gloria heredadas por la generación de Owen procedían del

canon occidental que implicaba que el honor, la fuerza, la majestad, el dominio y el poder eran cosas buenas, sin importar la forma que pudieran adoptar. La aplicación errónea de dichos conceptos abstractos, considerada retrospectivamente, era, en realidad, la voz de una sociedad que exigía que toda persona asumiera y se recubriera con esa capa de seriedad dignificada para, así, comportarse como un verdadero *spoudaios*. Y gran parte de la necesaria preparación para ello procedía de la lectura de la *Ilíada* de Homero.

La *Ilíada* penetró en la lengua y la cultura inglesas en 1598, gracias a la traducción que de ella hizo George Chapman, el mismo poeta que completaría una obra inacabada de Christopher Marlowe, su epopeya amorosa *Hero y Leandro*. (Se trata, en efecto, del mismo George Chapman cuyas traducciones de las epopeyas de Homero tanto impresionaron a John Keats.) La *Ilíada* de Chapman hace gala de un lenguaje poético muy estilístico, reservado y casi ritual, al que añade unas saludables y abundantes dosis de una melancolía característicamente isabelina. Los versos iniciales de la *Ilíada* hablan de la relación existente entre dioses y hombres, una relación que, en su expresión más favorable, es totalmente trágica, reduciendo a los seres humanos a súbditos y víctimas. En su versión, Chapman escribía lo siguiente:

> Achille's baneful wrath – resound, O goddess – that impos'd
> Infinite sorrows on the Greeks, and many brave souls los'd
> From breasts heroic; sent them far, to that invisible cave
> That no light comforts; and their limbs to dogs and vultures gave;
> To all which Jove's will gave effect; for whom first strife begun
> Betwixt Atrides, king of men, and Thetis' godlike son.
> What god gave Eris their command, and op'd that fighting vein?
>
> [La mortal cólera de Aquiles –celebra, oh diosa–, de aquel que procuró
> infinitos pesares a los griegos y la pérdida de muchas almas valientes

de heroicos torsos; las envió lejos, a esa cueva invisible
a la que
ninguna luz conforta; y sus miembros a los perros
y los buitres entregó:
cumpliendo los deseos de Jove; por el cual la primera disputa
comenzó
entre el Atrida, rey de los hombres, y el semidiós hijo
de Tetis.
¿Qué dios encargaría a Éride que iniciara tan terrible lucha?]

Sus versos están escritos en métrica alejandrina, es decir, en hexámetros o seis pies métricos por verso, con el claro propósito de reflejar, así, la naturaleza original, laboriosa y perseverante de los griegos de la época de Homero. La *Ilíada* de Chapman muestra los arquetipos del modelo de héroe que Joseph Campbell articularía, y muy especialmente el del *nekusis*, en una angustiosa visita al inframundo, ese viaje hacia la muerte que desempeña un papel tan sumamente importante en la totalidad de los mitos occidentales. En el curso de un *nekusis*, término derivado del griego que significa «nadar», el héroe engrandece su estatura y su entendimiento llevando a cabo un periplo hasta los infiernos, una experiencia sobre la muerte estando aún en plena vida. El héroe regresa de su expedición mucho más ilustrado y, muy a menudo, siendo portador de un mensaje para el mundo consciente. El infierno, nos dice Chapman, está atestado de héroes y es el único destino que existe para todos aquellos que han sido abducidos de la luz de la vida a causa de la guerra. En este contexto, la condición exigida para ser un personaje heroico es tener el alma totalmente desgarrada.

Sin embargo, cuando le llegó el turno de traducir la epopeya de Homero, Alexander Pope despreció la versión de Chapman, calificándola de huero manierismo isabelino que se limitaba a seguir el modo de las tragedias de Séneca, cuyo tema principal era el de la venganza. Pope, en cambio, se inclinó por una forma poética diferente, empleando el verso yámbico de cinco pies métricos, medida del discurso y patrón natural

de la lengua inglesa moderna. Pope deseaba que su versión de la *Ilíada* hablara directamente a los lectores, con el fin de persuadirlos de que la muerte en combate era algo positivo y bueno, la más alta aspiración para una mente noble y educada. Esta versión, del siglo XVIII, está impregnada no sólo de un alto idealismo, sino también de una notable percepción de cuanto suponía la estratificación política. La versión es un importante esfuerzo, desde una acendrada conciencia de clase, decidido a recordar a sus lectores que lo que separa al *spoudaios* del *phaulos* es su adhesión y obediencia a las estructuras, políticas y sociales, del poder:

Achilles Wrath, to Greece the direful spring
Of woes unnumbered, heavenly Goddess sing!
That Wrath which hurl'd to Pluto's gloomy reign
The Souls of mighty Chiefs untimely slain;
Whose limbs unbury'd on the naked shore
Devouring dogs and hungry vultures tore:
Since Great Achilles and Atrides strove,
Such was the sov'reign doom, and such the will of Jove!
Declare, O Muse! in what ill-fated hour
Sprung the fierce strife, from what offended pow'r?

[La Ira de Aquiles, para Grecia ominoso origen
de lamentos innumerables, ¡canta, oh Diosa celestial!
Esa Ira que lanzó al sombrío reino de Plutón
las Almas de poderosos Jefes prematuramente asesinados;
cuyos miembros sin enterrar en la desnuda orilla
desgarran perros devoradores y hambrientos buitres:
porque el gran Aquiles y el Atrida pelearon,
¡ésa fue la perdición del soberano y la voluntad de Jove!
Declara, ¡oh Musa!, ¿en qué malhadada hora
se originó tan fiera disputa, por parte de qué ofendida potencia?]

La generación de lectores ingleses que perecieron en el frente occidental durante la Primera Guerra Mundial tenía fir-

memente interiorizada la traducción de Pope desde el colegio. El único hecho destacable, si bien bastante triste, en relación con las diferentes traducciones de la *Ilíada*, es que cada generación reinventaba el texto original de acuerdo con las necesidades y percepciones de la época. Empero, y haciendo referencia al caso de Pope, este autor no tenía posibilidad alguna de saber cómo su versión de la *Ilíada* habría de impactar en toda una generación de escolares eduardianos casi 150 años después de que la finalizara. Pope creía, sin embargo, que ponerse al servicio de las estructuras de poder –sacrificándose uno mismo a favor de la jerarquía– era el camino verdadero para llegar a los más altos niveles personales. Orden, seguridad, lealtad, fuerza, majestad, dominio y poder eran virtudes, todas ellas, equiparables a la gloria.

En la reciente traducción de Robert Fagles del poema homérico, esos mismos versos iniciales se aproximan mucho más a la forma en que podría expresarse, en inglés moderno, lo que realmente dijo Homero. La traducción de Fagles no esconde el hecho de que el poema de Homero trata sobre una ira desenfrenada y sobre cómo dicha salvaje emoción puede destruir todo cuanto encuentre en su camino:

> Rage – Goddess, sing the rage of Peleus' son Achilles,
> murderous, doomed, that cost the Achaeans countless losses,
> hurling down to the House of Death so many sturdy souls,
> great fighters' souls, but made their bodies carrion,
> feasts for dogs and birds,
> and the will of Zeus was moving toward its end.
> Begin, Muse, when the two first broke and clashed,
> Agamemnon lord of men and brilliant Achilles.
> What god drove them to fight with such a fury?

> [¡La ira! Diosa, canta la ira de Aquiles, hijo de Peleo,
> Homicida, condenado y causante de incontables pérdidas
> de aqueos,
> que envió a la Casa de la Muerte tantas almas fuertes,

almas de grandes luchadores, de cuyos cuerpos convertidos
en carroña
hizo festín para los perros y los buitres.
mientras la voluntad de Zeus se acercaba a su cumplimiento.
Comienza, Musa, tu canto cuando los dos principales
rompieron y se enfrentaron,
Agamenón, el señor de los hombres y el brillante Aquiles.
¿Qué dios les condujo a luchar con semejante furia?]

En esta versión, la franqueza del lenguaje y la retórica pregunta final reconducen la epopeya de Homero a su propósito original: el de difundir la idea de que los seres humanos, cualquiera que sea su clase o condición, se convierten en víctimas cuando la ira se desata sin control. Para Fagles, la *Ilíada* no tiene como tema central el poder o la melancolía, sino que, realmente, trata sobre lo que sucede cuando el orden constituido se viene abajo. Esta traducción lleva al poema de Homero mucho más allá de lo que pueda ser una mera tragedia y se hace eco de la misma advertencia que Owen lanzaría durante aquel agitado año de composición poética previo a su muerte.

En un sentido lato, la muerte de Owen no careció de lógica. Su advertencia se convirtió en un clarín, en una llamada a rebato para casi todos los poetas del siglo XX. *La tierra baldía,* de T. S. Eliot y su poema consorte, «Hugh Selwyn Mauberley», de Ezra Pound, aseguraban que la civilización no era realmente civilizadora, dado que estaba involucrada en la destrucción total de una generación. Pound y Eliot –y algunos otros poetas posteriores, como Keith Douglas durante la Segunda Guerra Mundial, y Denise Levertov durante la guerra de Vietnam– se tomaron a Owen muy en serio. E hicieron suya la convicción de que era preciso garantizar que todo individuo fuera consciente de la diferencia existente entre las nobles ideas y las acciones nobles. En opinión de Owen, la guerra no la libraban príncipes caballerescos o reyes heroicos que siguieran la tradición de Roldán o Beowulf, sino que lo hacían gentes como tejedores, carpinteros, herreros, caldereros, encofradores y sas-

tres. Era una lucha sangrienta cuyo peso recaía enteramente sobre la espalda del hombre común. En tales circunstancias, la tragedia era ya algo que provenía de las masas y no solamente de unos cuantos privilegiados.

Quizá fuera esto lo que Miller trataba de decir cuando escribió, en su ensayo «La tragedia y el hombre común», que en una era sin reyes, el foco de atención de la gran literatura era «el corazón y el espíritu del hombre normal y corriente». Reconociendo el gran cambio habido, desde el *spoudaios* al *phaulos*, Miller declaraba:

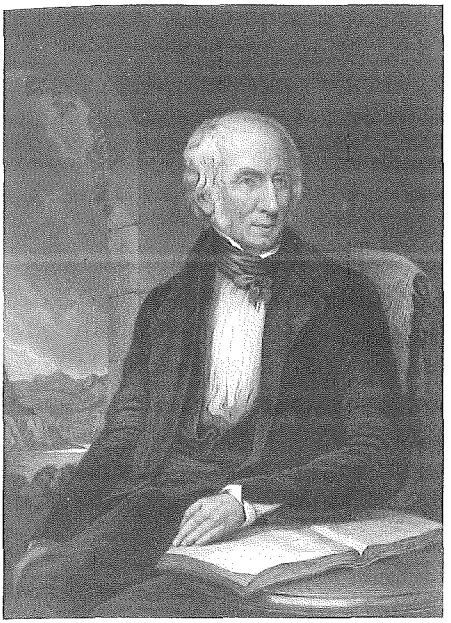
> La posibilidad de victoria debe tener relación con la tragedia. Cuando gobierna el *pathos*, cuando el *pathos* finalmente aparece, un personaje tiene que entablar una batalla que, posiblemente, no podrá ganar. El patetismo se alcanza cuando el protagonista es, en virtud de su ausencia de ingenio, su insensibilidad o el propio aire que emite, incapaz de forcejear con una fuerza muy superior a él.

Miller se hacía eco del optimismo de postguerra que William Faulkner ya había proclamado justamente el mismo año de la publicación de *Muerte de un viajante*. En 1949, Faulkner, en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, había anunciado que «el hombre no sólo resistiría, sino que prevalecería».

Y el potencial triunfo del hombre común habría de engendrar un optimismo muy típicamente norteamericano; aquélla era la nota literaria más clara y contundente del poeta cuyas ideas descansan en el propio centro del corazón de la literatura norteamericana del siglo XX: Walt Whitman. El sentido que Whitman daba al individuo se fundaba en la creencia de que, a través de sus versos, él actuaba como portavoz de una humanidad que quería celebrarse a sí misma. En los versos iniciales de «Canto de mí mismo», perteneciente a *Hojas de hierba*, Whitman anunciaba:

Me celebro y me canto
y aquello que yo me apropio habrás de apropiarte,
porque todos los átomos que me pertenecen también
te pertenecen.

Aquel individualismo empático de Whitman cogió a Estados Unidos por sorpresa. En 1855, Whitman había publicado, por sus propios medios, la primera edición de *Hojas de hierba*, haciéndose acreedor a un escaso reconocimiento público, que no iría más allá de una exuberante carta que le envió el filósofo Ralph Waldo Emerson. Emerson había visto en aquel bardo de Brooklyn la verdadera manifestación del espíritu americano, ese mismo espíritu que él había buscado en su trascendentalismo, una teoría filosófica que reconocía la divinidad que habita tanto en la naturaleza como en la especie humana. Los puntos de vista de Emerson estaban fuertemente influenciados por el romanticismo inglés, y, muy en particular, por la poesía y filosofía de William Wordsworth, quien, en 1802, en su famoso prefacio a la segunda edición de sus *Baladas líricas*, definía al poeta como «un hombre que habla a los hombres». En uno de sus documentos más importantes, y relacionado con la elevación del nivel del hombre común, Wordsworth declaraba que él había elegido como tema principal de su poesía «situaciones e incidentes propios de la vida corriente», con la intención de relacionarlos con «una selección de ese lenguaje que realmente usan los hombres». En la vida rústica y sencilla, decía el poeta, era donde el individuo podía hallar «las pasiones esenciales del corazón». Wordsworth se había percatado de que esa poesía sobre el hombre común venía a redefinir la mismísima naturaleza de esa forma del arte que era la poesía. Para él, ésta ya no consistía en la idealización de determinados temas de salón, sino que había de versar sobre todo ese material característico que se genera de la experiencia común y que podía ser compartido por todo el mundo.



William Wordsworth, coautor de *Baladas líricas* y que había afirmado que la poesía consistía en «un hombre hablando a los hombres», fue, también, parcialmente responsable del lanzamiento de la moderna noción del antihéroe como portavoz del *dictum* común.

Así pues, y enfocando el tema desde un planteamiento muy común, yo me pregunto: ¿Qué quiere decir el término «poeta»? ¿Qué es un poeta? ¿Quién se considera a sí mismo como tal? ¿Y qué clase de lenguaje se puede esperar de él? Un poeta es un hombre que habla a los hombres: un hombre, bien es cierto, dotado de una sensibilidad más viva, de más entusiasmo y de una mayor ternura que la del resto, y que tiene, además, un conocimiento superior de la naturaleza humana y un alma más grande de lo que es normal entre el género humano; un hombre que se siente contento con sus propias pasiones y voliciones y que se regocija más que cualquier otro hombre del espíritu de la vida que hay en él; que se deleita contemplando voliciones y pasiones similares a las suyas tal y como se manifiestan en el curso de los aconteceres del universo y que, habitualmente, se ve impelido a crearlos allá donde no los encuentra.

En otras palabras, para Wordsworth, un poeta era, sencillamente, un ser humano que vivía de una forma extraordinaria, tanto emocional como intelectual y espiritualmente. En este contexto, la poesía se convertía en «el aliento y el más refinado espíritu del conocimiento en su integridad». Cualquier hombre podía llegar a convertirse en poeta, especialmente si su propósito consistía en hablar en nombre de la experiencia común. Y ése era, precisamente, el caso de Walt Whitman.

En opinión de Emerson, Whitman era la personificación idealista, franca y entusiasta de todo lo que Wordsworth había intentado lograr con sus solitarios paseos en medio de la naturaleza y sus descripciones de personas rústicas desgraciadas. Y Whitman no decepcionaría a Emerson. En su «Canto de mí mismo», Whitman dignificaba la voz del *phaulos*, describiéndose a sí mismo como:

> [...] uno de los más duros, un cosmos,
> turbulento, carnal, sensual,
> comedor, bebedor y procreador,
> ni sentimental ni erguido por encima de los hombres y mujeres
> ni alejado de ellos
> Ni modesto ni inmodesto.

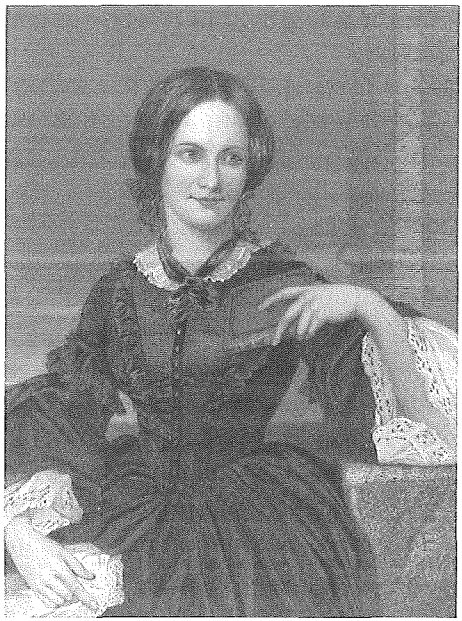
Hasta un cierto punto, Whitman se percataba de que estaba atacando una forma de pensamiento que se había ido reforzando crecientemente a lo largo de la historia de la literatura occidental. Para llevar a todo el mundo la idea de que la suya era la poesía del hombre común, Whitman posó para una fotografía, que posteriormente habría de ir en el frontispicio de la segunda edición de su *Hojas de hierba*, llevando puestos un sombrero, unos pantalones holgados y una camisa de obrero con el cuello abierto. Su postura es relajada, con la mano izquierda dentro del bolsillo, como si escuchara atentamente durante una conversación que estuviera manteniendo con sus propios lectores. Ese rechazo por su parte a cualquier clase de formalismo le valió para lograr una notoriedad ins-

tantánea. E igualmente ocurrió con su fe, de estilo cuasi orientalizante, en la primacía de la gran mayoría por encima de la nobleza de unos pocos. Para Whitman, el término «mayoría» comprendía incontables individuos, todos y cada uno de ellos de carácter único y fascinante para el poeta. Y Whitman escribiría:

Brotan de mí muchas voces largo tiempo mudas,
voces de interminables generaciones de prisioneros y esclavos,
voces de los enfermos y los desesperados, de los ladrones
y los enanos,
voces de ciclos de preparación y crecimiento,
de los hilos que unen a los astros, de los úteros y de la simiente
paterna,
y de los derechos de aquellos a quienes los otros pisotean,
de los seres deformes, vulgares, simples, locos, despreciados,
niebla en el aire, escarabajos que arrastran su bola de estiércol.

En cierta ocasión, cuando tan sólo contaba seis años de edad, Whitman había conseguido abrazar al marqués de Lafayette, uno de los líderes de la revolución americana, cuando el aristócrata francés se encontraba visitando la ciudad de Nueva York. Whitman creía que Lafayette era el paladín de todos aquellos que jamás habían sido considerados importantes por la sociedad. Y, en tal sentido, declaró «que todos los hombres nacidos son también mis hermanos... y las mujeres, mis hermanas y amantes». Nadie, según la percepción de Whitman, estaba por debajo de la dignidad.

Algunos años antes de que Whitman expresara sus ideas sobre el individualismo democrático en «Canto de mí mismo», una novelista inglesa, en una solitaria casa parroquial cerca de los ventosos páramos del condado de Yorkshire, comenzó a componer un excitante relato de romances y aventuras que ocurrían entre personas comunes y corrientes. Al llegar el año 1848, la escritora había escrito una novela que habría de ser adalid en la lucha por la causa de los *phaulos* femeninos. La historia



Charlotte Brontë, autora de *Jane Eyre*, luciendo un aspecto muy independiente tras el éxito de su novela, que logró rescatarla de una vida de enfermedad y desesperanza.

de Charlotte Brontë sobre el ascenso social de una muchacha huérfana, desde llevar andrajos hasta la riqueza, no era nada nuevo ya por aquella época. En novelas como *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, las heroínas habían logrado triunfar, bien por suerte o bien por propia determinación, sobre el miedo y los obstáculos que la sociedad había puesto en su camino. *Jane Eyre*, sin embargo, era diferente.

Se trata, en realidad, de una especie de cuento de la Cenicienta de la época victoriana, con su protagonista venciendo cuantos obstáculos, tanto educacionales, sociales como financieros, se le presentan, y todo ello por medio del poder de su voluntad y de su intelecto. Pero *Jane Eyre* suponía, asimismo, una plataforma intelectual desde la cual la Brontë podría defender los mismos derechos para la mujer por los que, anteriormente, también habían luchado otras escritoras de aquel mismo siglo, como, por ejemplo, Mary Wollstonecraft.

Al igual que Whitman, que se celebraba a sí mismo y, al hacerlo, celebraba a la gran mayoría, el personaje de Jane Eyre busca permanentemente la abundancia en sus dos vidas, la real y la imaginaria, las cuales parecen enriquecer su individualidad y definir su persona. Durante su severa y puritana educación en un colegio acertadamente llamado Lowood, Jane llega a darse cuenta de que son muchas las cosas que hay en el mundo y que merecen que ella las celebre:

> Mi mundo ha sido, durante algunos años, Lowood: sus reglas y sus sistemas han sido todas mis experiencias; pero ahora, he recordado que el mundo real es ancho y que son muchos los diversos campos de esperanzas y temores, de sensaciones y emociones, que esperaban a todos aquellos que tenían el valor de penetrar en su gran extensión, en busca del conocimiento real de la vida en medio de sus peligros.

Manifestaciones semejantes sirven para denotar el placer que puede suponer el hecho de descubrir que, en efecto, existe un reino de las experiencias mucho más amplio para todos cuantos deseen superar sus miedos. Las cadenas políticas que Jean-Jacques Rousseau describía en su *Contrato social* y que, a su vez, Karl Marx mencionaba en el *Manifiesto comunista*, eran de orden metafórico en el caso de Jane Eyre. Eran las cadenas del temor, tanto hacia la sociedad como del papel que debía desempeñar en ella. Charlotte Brontë transforma dichas cadenas políticas en restricciones de la imaginación, las mismas «redes y trampas» contra las que habrá de luchar el personaje de James Joyce, Stephen Dedalus, en la Irlanda *fin de siècle*. Al final, todo es cuestión de audacia. ¿Puede un individuo cualquiera escapar de las fronteras tradicionales de la sociedad, e incluso de la imaginación, y declarar abiertamente que él, o ella, se merece las mismas dotes ilustradas que Homero asigna a su héroe *spoudaios* en los versos iniciales de la *Odisea*? Tanto Jane Eyre como Walt Whitman se preguntan a sí mismos si ellos tienen el valor suficiente como para descubrir la vida y ambos se contestan afirmativamente.

Jane Eyre es una *bildungsroman,* una novela de las llamadas de aprendizaje o formación, en las que se relataba el crecimiento y desarrollo de la consciencia de un individuo. En *Jane Eyre* se narra el proceso de liberación de una mente que quiere soñar y ve cómo sus sueños se hacen realidad. Mientras Jane era todavía una huérfana que vivía con su desagradable tía y sus igualmente odiosos primos, encontraba algo de solaz en ciertas obras literarias que reflejaban su propio estado de desolación y falta de afecto:

> Tampoco me pasó desapercibido el gran atractivo de las inhóspitas costas de Laponia, Siberia, Spitzbergen, Nueva Zembla, Islandia y Groenlandia, con «la vasta extensión de las tierras árticas y de aquellas otras regiones desoladas de espacios lúgubres, esas grandes reservas de escarcha y nieve donde los firmes campos de hielo, consecuencia de la acumulación de siglos de inviernos, se hacen cristales en sus cumbres y más cumbres alpinas, que rodean el Polo y concentran los múltiples rigores del frío extremo». Sobre estos reinos de la muerte blanca yo ya me había formado mi propia idea; nebulosamente, como todas esas nociones a medio entender que flotan en el cerebro de los niños, pero extrañamente imponente. Las palabras de esas páginas introductorias se conectaban entre sí por medio de sucesivas viñetas, dando significado a esa roca que permanece erguida y sola en medio de un mar de olas y espumas; al barco averiado, varado en una costa desolada; a la fría y pálida luna, mirando a través de barrotes de nubes hacia el naufragio de una embarcación que se hunde.

Cuando Jane descubre, en el día de su boda, que el que va a ser su marido, Rochester, está ya casado con Bertha, la mujer loca que vive en el ático, huye hasta un escenario de helada depravación y desolación. La nieve, el hielo y el entumecimiento del espíritu se convierten en símbolos de la frustración de sus aspiraciones a todo lo largo del desarrollo de *Jane Eyre.* La sociedad –y, por supuesto, la naturaleza– parecen tener como fin

el impedir que Jane dé el gran salto, desde su imaginación al mundo real. Su mundo interior se encuentra en pleno tumulto, pero ella lucha para poder creer en sus posibilidades a pesar de que el mundo real la esté aplastando constantemente. Brontë sugiere que la vida interior de Jane es muy similar a la propia vida en estado de revolución:

> ¡Qué gran tumulto había en mi cerebro y cómo mi corazón se daba a la insurrección! Aunque ¡en qué oscuridad, en qué densa ignorancia, se libraba la batalla mental! No puedo responder a la incesante pregunta interior –*por qué* sufro así: ahora, en la distancia–. No diré durante cuántos años, lo veo claramente.

A pesar de todo, el paso del tiempo logrará cicatrizar las heridas de Jane. Tras vagar por páramos helados, es acogida por la entrañable familia de un misionero, que cuida de ella hasta devolverle la salud. Más adelante, y debido a una de esas coincidencias tan útiles que pueblan las novelas victorianas, Jane descubre que las personas que la habían rescatado eran primos suyos de los que no había tenido noticias desde hacía mucho tiempo. Y son sus propios primos quienes le revelan cuál es su verdadera identidad: Jane es la heredera de una enorme fortuna, hecha con el comercio de vinos de Madeira. Al final, Jane vuelve con Rochester, quien, para entonces, se ha quedado ciego, y se convierte en sus ojos, en sus oídos y en dueña de los restos de un título y de sus propiedades. Jane protagoniza, al completo, el cuento de la Cenicienta. Logra ascender desde el nivel del *phaulos* hasta las altas cotas propias del *spoudaios*. Al final de la novela, Jane ofrece una explicación tal sobre su trayectoria que hubiera hecho que el propio Aristóteles se sintiera sumamente orgulloso de ella: «Yo sé lo que es vivir enteramente para y con lo que amo más que a nada en el mundo». Jane aprende a amar y a aferrarse a lo que ama, pero, sobre todo, aprende a sobrevivir y a triunfar.

Pero lo que hace sensiblemente diferente a *Jane Eyre* de otras novelas es que relata la historia de una mujer, escrita por una mujer, y en la que la protagonista, tras haberse visto completamente hundida, consigue llegar hasta el punto de poder proclamar su propia declaración de independencia, y ello únicamente por medio del poder de su intelecto. La clave de la igualdad, desde el punto de vista de la Brontë, se encontraba en la liberación de la imaginación en el seno de una sociedad que, tozudamente, siempre había sentido un gran recelo hacia el poder de los sueños. Brontë luchaba contra las ideas de aquella sociedad anticuada, una sociedad que había sido enseñada para percibir el mundo de acuerdo a unas normas y valores que le habían sido transmitidos a través de la literatura.

Ella, en realidad, se enfrentaba a la idea de que los textos, por sí mismos, podían prosperar en tanto en cuanto presentaran como viables las diferentes expresiones de la imaginación. Sin embargo, y tal como algunos escritores habrían de descubrir, William Blake entre ellos, la imaginación se convierte en algo sumamente peligroso cuando se atreve a desafiar al statu quo. A pesar de ello, la Brontë –junto con algunos otros novelistas del siglo XIX, como Gustave Flaubert– siguieron creyendo que la mejor forma de expresar el valor de la imaginación, como agente activo del cambio, eran la ficción, la poesía y el drama. Virginia Woolf, en su libro *Una habitación propia*, lanzaba ese mismo mensaje, casi ochenta años después de la publicación de *Jane Eyre*. Al igual que Charlotte Brontë, Virginia Woolf afirmaba que si las mujeres querían llegar a alcanzar la igualdad en la sociedad, lo primero que tenían que afrontar era la tarea de hacer oír la voz de su imaginación en la literatura. (Resulta sumamente interesante saber que Arthur Miller había intentado, inicialmente, titular la historia de Willy Loman como *El interior de su cabeza*. Miller decía que lo que él quería era, justamente, mostrar todo cuanto ocurría en el interior del cerebro de un hombre común y corriente: todos esos sueños y figuraciones que tan a menudo parecen estar reñidos unos con otros.)

Y, así, los héroes descritos en las anteriores versiones de la figura del *phaulos* serían bautizados, por los críticos literarios, como antihéroes. Por definición, el antihéroe es un personaje de la obra literaria moderna que muestra atributos opuestos a los tradicionalmente atribuidos a los héroes. El antihéroe había sido siempre considerado como un absoluto inepto, un estúpido y, en ocasiones, un individuo deshonesto, un vagabundo o un payaso; en pocas palabras, un auténtico *phaulos*. El término en cuestión ha sido aplicado a numerosos personajes, entre ellos el Leopold Bloom de James Joyce, una figura de proporciones tan comunes que habría sido alguien absolutamente insignificante si no hubiera sido por haber tenido que soportar el peso de una narrativa tan tremenda. Joyce llegó, incluso, a formar toda una comunidad de antihéroes con los personajes de *Dublineses*, uniéndolos a todos por medio de una serie de imágenes de la Eucaristía, como si todos ellos hubieran estado unidos en un acto no sólo de comunidad, sino de comunión, es decir, de compartir entre todos el sufrimiento. Los antihéroes también están muy presentes en los dramas de Samuel Beckett, y muy especialmente en *Esperando a Godot*, donde Vladimir y Estragón, dos golfos vagabundos que parecen haber salido de una *commedia dell'arte* del Renacimiento, esperan que aparezca alguien de una extraordinaria importancia. Como es lógico, Godot, un fantasmagórico *spoudaios*, jamás aparecerá. En uno de los más emocionantes parlamentos, al final de la obra, Vladimir intenta sacar partido de su absurda situación:

> ¿Estaba yo durmiendo, mientras los demás sufrían? ¿Estoy durmiendo en estos momentos? Mañana, cuando despierte, o piense que lo hago, ¿qué diré de hoy? ¿Que, con mi amigo Estragón, en este lugar y hasta la caída de la noche, estuvimos esperando a Godot? ¿Que Pozzo había pasado con su cochero y que nos habló? Probablemente. Pero ¿habría algo de verdad en todo ello?

Walt Whitman, en una fotografía hecha durante una de las últimas etapas de su vida, cuando su reputación como portavoz de la población se había visto notablemente reafirmada por su considerable popularidad entre los lectores norteamericanos.

Lo que se oculta en el núcleo del parlamento de Vladimir no es una noble búsqueda de la verdad, sino el reconocimiento de que su vida se había visto definida por el sufrimiento de los demás, y que dicho sufrimiento era compartido por las masas y no soportado por una selecta minoría.

La moderna reinvención del héroe convencional en la totalidad de sus formas –el héroe trágico, el héroe épico, el héroe infausto, el héroe santo y el héroe sobrenatural– parece sugerir que los héroes, todos ellos, son ubicuos. Y, quizás sea ésa, precisamente, la virtud del héroe común. Porque no existe nada en él que el lector medio no pueda encontrar, también, en sí mismo. Los héroes comunes son accesibles y hablan a favor del individuo democratizado, cuyos derechos son legalmente inalienables. En el desenlace de *Muerte de un viajante*, Charley se encuentra frente a la tumba de Willy Loman y le dedica un discurso laudatorio que bien podría aplicarse a todos los héroes de la literatura:

Que nadie ose culpar a este hombre. No lo entendéis: Willy era un vendedor. Y, para un vendedor, la vida no tiene ningún fondo rocoso. No le ponía trabas a nada, él no te contaba en qué consistía la ley ni te daba una medicina. Él era un hombre que andaba por ahí, exhibiendo su sonrisa y sus zapatos relucientes. Y cuando comenzaron a no devolverle la sonrisa, entonces se produjo el cataclismo. Entonces le cayeron un par de manchas sobre el sombrero y se encontró acabado. Nadie osa culpar a un vendedor. Un vendedor tiene que soñar, muchachos. Le viene con el territorio.

En la conclusión de «Canto de mí mismo», Walt Whitman insinuaba que la idea del héroe estaba no tanto desapareciendo cuanto disipándose en medio de un espectro mucho más amplio. El héroe común, la voz de uno entre los muchos que habitan en la poesía, se había convertido en ubicua:

Entrego al lodo mi cuerpo para que brote con la hierba que amo,
si has menester de mí, búscame bajo la suela de tus zapatos.

Apenas podrás saber quién soy o qué quiero decir,
no obstante, seré tu buena salud,
y purificaré y vigorizaré tu sangre.

No te desalientes si no me encontraras,
si me perdieras en un lugar, búscame en otro,
En algún lugar te espero.

Whitman mantendría siempre firme su fe en el hombre común, hasta el final de sus días. En su testamento dejó dicho que la puerta de su cripta se abriera cada día con la puesta del sol, para que, de tal forma, su espíritu pudiera caminar libremente entre la gente.

3. Empuñando las armas contra el océano del mal
El héroe trágico

En 1812, un notable poeta inglés dio una serie de conferencias en las que intentaba elucidar las principales características de los protagonistas más enigmáticos de la obra de Shakespeare. Aunque los auténticos textos de dichas conferencias se han perdido, uno de los asistentes a las mismas, de nombre J. P. Collier, tomó numerosas notas y, con el paso del tiempo, reconstruyó todo cuanto el poeta había dicho. Lo que a éste más le fascinaba era que Shakespeare hubiera creado un número tan elevado de personajes, porque, de tal manera, ponía en cuestión la verdadera naturaleza del héroe en la obra dramática. Y, en tal sentido, era Hamlet, precisamente, el que más desconcertaba al citado poeta:

> La primera pregunta que debemos hacernos es: ¿qué es lo que Shakespeare pretendía expresar cuando ideó el personaje de Hamlet? Él jamás había escrito nada sin antes pergeñarlo concienzudamente; por lo tanto, ¿cuál era su propósito cuando se sentó a escribir esta tragedia? Lo que yo creo es que Shakespeare siempre contempló esta obra [...] como una base sobre la que aspiraba a trabajar. [...] Así pues, ¿hacia qué meta pretendía dirigirse Shakespeare al escribir *Hamlet*? Lo que intentaba era describir a una persona en cuya opinión el mundo externo y todos sus incidentes y objetos

eran comparativamente vagos y sin interés en sí mismos, y que solamente le comenzaban a interesar cuando se reflejaban en el espejo de su mente. Hamlet contemplaba las cosas externas de la misma forma que un hombre de imaginación vívida ve, cerrando los ojos, lo que previamente ha impresionado a sus órganos.

La teoría que el mencionado crítico y poeta estaba proponiendo era que Hamlet vivía tanto en su mente, en sus pensamientos y en sus palabras cuanto en sus acciones. Parece, pues, bastante coherente que el poeta que escribió «Kubla Khan», un poema que trata sobre la extravagante pretensión de que las cimas del placer pueden sobrepasar todas las fronteras de la imaginación, considerara a Hamlet a la luz de su anterior convicción. *Hamlet* es un drama sobre la mente, una falsa creación, una gran ilusión que revela los procesos interiores del alma de su protagonista. Por encima de cualquier otra consideración, *Hamlet* versa sobre la vulnerabilidad, tanto emocional como psicológica. Asimismo, trata bastante menos sobre la búsqueda de la verdad externa que sobre la revelación de las debilidades de uno mismo; y trata también menos sobre la verdad que sobre el proceso mismo que parece apuntar hacia la verdad. En el personaje de Hamlet, Samuel Taylor Coleridge, uno de los más grandes poetas del Romanticismo inglés, se ve reflejado a sí mismo, con todas sus vacilantes, conmovedoras y agitadas indagaciones.

Tal como Coleridge percibía a aquel personaje, Hamlet vivía «según su extravagante antojo [...] conjurado por el espíritu de su padre». En otras palabras, la totalidad del modus operandi de Hamlet se concentraba en su mente. Y Hamlet, quien se definía a sí mismo como un «canalla, insensible, miserable, forjado en el barro», es el primero en admitirlo:

> ¡Oh, cuán canalla soy, qué pícaro tan insensible!
> ¿No es monstruoso que este cómico,
> en una ficción, en un sueño de la pasión,

pueda forzar su alma a su voluntad,
de modo que pueda hacer palidecer su rostro,
verter lágrimas de sus ojos, entristecer su aspecto,
quebrar la voz , y que toda su naturaleza
se adapte a su aspecto exterior? Y todo, para nada.

Hamlet sabe que es en su propio mundo interior, un mundo que continuamente comparte con la concurrencia por medio de sus soliloquios, donde realmente tiene lugar la acción dramática. Hamlet cavila en su camino a través de las laberínticas vueltas y revueltas de ese mundo y, al final del drama, no está más seguro de su situación que cuando comenzó. (Laurence Olivier iniciaba su versión cinematográfica de *Hamlet* con un coro cuyos miembros declaraban que «ésta es una historia sobre un hombre que no fue capaz de tomar una decisión».)

Hamlet está viviendo unos momentos inaceptables. Su tío es una especie de Maquiavelo que ha asesinado a su padre y, después, se ha casado con su madre. El que siempre ha sido su hogar se encuentra ahora embrujado por causa de un fantasma que merodea por él, un espectro que no es capaz de despojarse de su armadura y que parece un guerrero dispuesto a librar, inmediatamente, un heroico combate en el más allá, a pesar, incluso, de que la muerte le hubiera sorprendido durmiendo en pleno horario de trabajo. Hamlet finge locura, pero quienes le rodean –su madre, que ignora la realidad de la situación, y Ofelia, que ve sus sueños de felicidad destrozados por las presiones que, como dos fuertes mandíbulas de felino, ejerce sobre ella el sombrío entorno que la rodea– sí que se vuelven, realmente, locas.

Como uno de los habitantes de Elsinor exclamaba, «algo huele a podrido en Dinamarca». Y es que Elsinor es un lugar de cambios y de desarraigos, de una ruina decadente donde impera la inacción. Claudio ha desalojado al padre de Hamlet de su trono, mientras que Hamlet se ha visto despojado por su tío de los privilegios de su posición. Hamlet es un *spoudaios* que se ha visto reducido a desempeñar el papel de mero *phaulos* y

El aclamado actor del siglo XIX Edwin Booth, encarnando aquí el papel de Hamlet, uno de sus papeles más célebres. El hermano de Booth, John Wilkes Booth, se volvió loco en el Ford's Theatre, en abril de 1865, y asesinó a Abraham Lincoln.

que tiene necesidad de unos medios diferentes para relacionarse consigo mismo.

Sin embargo, lo peor que se puede decir de *Hamlet* como obra dramática es que dura alrededor de cuatro horas y media, si es que el director de la misma se decide a representar la versión íntegra de la obra. Durante esas cuatro horas y media, Shakespeare ofrece una amplia paráfrasis sobre la verdadera naturaleza de la tragedia. *Hamlet* es, en esencia, una tragedia que trata sobre las tragedias. Y en el núcleo del drama se encuentra un individuo totalmente inmerso en una de las mayores batallas epistemológicas de toda la historia de la literatura. Hamlet no sólo estudia una idea, sino que quiere saber cómo ha llegado a concebirla, para lo cual deconstruye constantemente la realidad que le circunda, tanto por razones achacables a su propio entretenimiento cuanto debidas a la introspección.

En el más famoso de sus monólogos, Hamlet medita sobre la naturaleza de su propia existencia:

> Ser o no ser... He ahí la cuestión.
> ¿Qué acción es más noble para el alma, sufrir
> los penetrantes dardos de la injusta fortuna,
> o empuñar las armas contra el océano del mal,
> y oponerse a él para que así termine? Morir, dormir...
> nada más; y, por medio de un sueño, decir que terminamos
> con el mal del corazón y los incontables males naturales,
> que son herencia de la carne, y decir: ven, consumación,
> fervientemente yo te deseo. Morir, dormir,
> dormir... ¡Tal vez soñar! ¡Ah! ¡Qué irritante! Pues en el sueño
> de la muerte ¿qué sueños nos sobrevendrán
> cuando nos hayamos liberado de ataduras mortales
> y encontremos la paz? He ahí la razón
> de que la desgracia tenga tan larga vida.

El lenguaje o articulación del discurso de Hamlet –la elección, de hecho, de todos los términos que lo integran– es el

aspecto más misterioso y desconcertante de todo el drama. Plantea, por ejemplo, la cuestión de la «injusticia de la fortuna», el reto y el desengaño que suponen «los incontables males naturales, / que son herencia de la carne», y analiza la pesadilla de una realidad que va mucho más allá de lo que supone, propiamente, la banalidad del aquí y del ahora, así como la visión de «qué sueños nos sobrevendrán» en el mundo del desastre y de la muerte. Por otra parte, Hamlet emplea el término «sufrir» porque se ve a sí mismo como una víctima, como alguien que es inexorablemente el destinatario de la desgracia. Y culpa de cuanto le está ocurriendo a sus propias debilidades y a su idiosincrasia en general. A través de Hamlet, lo que hace Shakespeare es definir al héroe trágico, un tipo de personaje que, sin desearlo, se encuentra a sí mismo inmerso en un proceso que le hará colisionar contra una catástrofe a la que, a menudo, ni siquiera puede distinguir. Al héroe trágico de la literatura se le podría comparar con un piloto que intentara hacer despegar su avión en medio de una densa niebla.

El héroe trágico, según definición del mismo Shakespeare, es alguien que tiene que soportar

[...] los azotes y las burlas del mundo
la injusticia del tirano, la afrenta del soberbio,
la congoja del amor rechazado, el retraso de la justicia,
la insolencia del poderoso, y la humillación
que el virtuoso recibe de quien es indigno,
cuando uno mismo tiene a su alcance darle quietud
a todo con el filo desnudo del puñal. ¿Quién puede soportar
el peso de esos fardos, gemir y sudar en una vida tan agotadora?
Nadie, si no fuera porque el temor a la muerte
–ese país por descubrir, de cuyos confines
ningún viajero retorna– confunde la voluntad
haciéndonos soportar los males que padecemos
en lugar de volar hacia otros que nos son desconocidos.

Y es el mismo Hamlet el que reconoce ser un héroe trágico que se halla desplazado en un mundo no trágico, un mundo cristiano de gracia y redención, donde el suicidio y la renuncia se convierten en opciones válidas únicamente cuando se desea ser castigado en la otra vida. Como Job en el Antiguo Testamento, Hamlet sabe que no puede, simplemente, maldecir a Dios y morir. No tiene otra opción que la de sufrir. Y su sufrimiento se produce en su mente.

De lo que Hamlet se percata –tal como lo había hecho el propio Shakespeare mientras luchaba con obras como *El rey Lear* y *Otelo*– es que la tragedia es una paradoja en el mundo judeocristiano. El evento trágico nunca debería producirse porque el universo en su totalidad está orientado hacia la aceptación, la salvación y la redención. Y la tragedia no ofrece nada de todo eso. En el universo clásico no había gracia divina, tan sólo existía la fortuna. Y la fortuna –ya se tratara de los caprichos de los dioses, de las veleidades de la coincidencia o de los sinuosos vericuetos del destino– era algo altamente circunstancial y muy rara vez favorable. En el universo clásico se esperaba que el protagonista se convirtiera en víctima porque el cielo era un reino muy desordenado y anormal y las consecuencias de vivir bajo el yugo de un cielo sin gracia, misericordia y justicia compasiva recaían sobre quienes vivían en la tierra. Tal y como se lamentaba el coro en la *Antígona* de Sófocles, «para los mortales vivir intensamente es sufrir profundamente». Tal era la naturaleza del universo clásico.

Pero Shakespeare se ve enfrentado a un grave problema. Él quiere ofrecer a su público unas estructuras e ingredientes de tragedia clásica, pero esas mismas personas que integran su audiencia viven en el citado universo no trágico judeocristiano, donde la presencia de Dios impide que tenga lugar la sombría y obsoleta finalización de la tragedia. Sobre los hombros de Shakespeare recaía la pesada carga de *La consolación de la filosofía* de Boecio. El último filósofo romano argumentaba que el universo no era un lugar trágico y que un Dios amante y protector supervisaba todo. Ese Dios dispensaba gracia y asegura-

Cordelia se inclina sobre su padre dormido, el rey Lear, en un grabado que plasma una representación de la obra de Shakespeare en el siglo XIX.

ba que nadie tendría que enfrentarse al temible fin de una tragedia si se comportaba con arreglo a las leyes de la naturaleza y la moralidad. Para Boecio, «toda fortuna, sea agradable o sea adversa [...] es buena».

Pero la tragedia, en el sentido que Sófocles la entendía, se vuelve hacia la presencia de la desgracia, hacia ese «océano de problemas» que Hamlet menciona. Para «empuñar las armas» contra tales desafíos, el héroe trágico debe tener una suerte de fe y una clara determinación a poner orden en el caos. A este respecto, Boecio parece ser una especie de Polyanna, un eterno optimista cuyas convicciones se esfumaban en presencia de ciertas circunstancias que, según Aristóteles, hacen posible la tragedia. Boecio lo argumentaba de la siguiente manera:

A menudo acaece que el poder supremo es otorgado a hombres buenos para que con él puedan probar la exuberancia de su iniquidad. Otros reciben una mezcla de buena y mala fortuna, según la calidad de su intelecto. La providencia golpea a algunas personas para, así, evitar concederles la felicidad durante excesivo tiempo y permite también que otros sean víctimas de la mala fortuna para, de tal manera, fortalecer las virtudes de su inteligencia por el uso y el ejercicio de la paciencia.

Boecio parece estar diciendo que lo que no nos mata nos puede hacer más fuertes. Pero esto sirve de magro consuelo para el filosófico Hamlet, quien ha regresado de su proceso de educación germánica, dentro de la filosofía del renacimiento cristiano, para encontrarse a sí mismo huérfano, desposeído de sus derechos y sintiendo un mortal temor hacia su propio tío, Claudio. Pero lo que más preocupa a su mente es el miedo al sufrimiento y la lucha por comprender los problemas que se derivan del hecho de vivir en un universo donde pueden ocurrir calamidades. *La consolación de la filosofía* de Boecio aparece, de nuevo, para filtrarse por debajo de la superficie de la mente de Hamlet:

Algunas personas temen excesivamente a un determinado sufrimiento para el que tienen capacidad de resistencia; en cambio, otras rebosan desdén hacia ese sufrimiento que, de hecho, no son capaces de soportar. A ambas clases de personas, ella [la Fortuna] les lleva al autodescubrimiento a través de las penalidades. Ciertos hombres, al precio de una muerte gloriosa, han ganado una fama que muchas generaciones habrán de venerar; algunos hombres indomables ante la faz de la tortura han dado ejemplo a otros de que el mal no puede vencer a la virtud. No hay duda de que es acertado que ocurran esa clase de cosas, que así están planeadas y son adecuadas para aquellos a quienes les ocurren en la realidad.

La idea de que la tragedia está hecha a la medida del individuo es algo que no se ajusta nada bien a la figura del príncipe de Dinamarca, quien lamenta profundamente la gran incertidumbre contra la que lucha mientras se enfrenta a la paradoja de la tragedia en un contexto judeocristiano en que el consuelo providencial es predominante:

> Así, la consciencia nos hace a todos cobardes,
> y así el color natural de la resolución
> se diluye en la leve pátina del pensamiento,
> y, así, empresas de gran importancia y oportunidad
> con esta consideración tuercen su rumbo
> y pierden el nombre de la acción.

Como drama, *Hamlet* es casi todo pensamiento y muy escasa acción, por cuanto trata sobre un personaje que está intentando resolver los problemas derivados del mal en un mundo del que se supone que la providencia es su principio operativo. Hamlet usa su cabeza, pero muy poco más.

Shakespeare, en lo que casi parece un acto de misericordia, termina el drama con un duelo que deja a cuatro de sus principales protagonistas tendidos sobre el escenario, muertos. Dramáticamente hablando, resulta un final demasiado desordenado para la que, sin duda, es una de las mayores tragedias en lengua inglesa. Shakespeare, sin embargo, no habría entendido su obra como un drama torpe o desmañado. Con la *Poética* de Aristóteles abierta en su mano, es muy probable que, delante de ella, el Gran Bardo decidiera redefinir tanto la tragedia como el héroe trágico, y ello tras examinar la receta de siempre para todo lo trágico y dilucidar si en ella había elementos de los que pudiera prescindir. «La tragedia», según manifiesta Aristóteles en su *Poética*, «es una representación de una acción que merece que se le preste una seria atención, completa en sí misma, y de cierta amplitud; escrita en un lenguaje enriquecido por una gran variedad de ardides artísticos, adecuados a las diferentes partes de la obra dramática; presentada

en forma de acción, no de narración; empleando como medios la compasión y el temor, provocando la purificación a través de tales emociones». Aristóteles continúa destacando que la tragedia tiene seis elementos constituyentes: el argumento, los personajes, el pensamiento, la dicción, el espectáculo y las canciones. *Hamlet* es rica en sus personajes; profunda en cuanto a su pensamiento, y reveladora, si no deslumbrante, en lo referido a su dicción, aunque escasa en argumento, espectáculo y canciones.

Tal como Aristóteles lo entendía, una persona que iba al teatro a presenciar una tragedia sabía de antemano que algo horroroso iba a ocurrir. Frente a la desesperación, esa misma persona también podría esperar que la obra teatral no finalizara mal para el protagonista. Shakespeare, sin embargo, creía que ningún asiduo a las representaciones teatrales se sentaba en su localidad simplemente para ver qué era lo que ocurría; los otros elementos del drama eran, en su opinión, tan importantes como una buena historia. Aun así, para la mentalidad del público isabelino, *Hamlet* debió suponer una tremenda decepción. Lo que, seguramente, estarían esperando ver sería sangre en abundancia, muchos intestinos al aire, una gran truculencia y acción desbordante. En lugar de ello, Shakespeare hace que el primer asesinato que se produce en su obra, el de Polonio, ocurra, detrás de un tapiz. La muerte de Ofelia ocurre fuera del escenario y el público tan sólo oye hablar de tan terrible suceso por medio de terceros. Incluso las batallas de Hamlet contra los piratas en el Canal de la Mancha las conoce el auditorio a través del relato de un viajero. De hecho, y aunque Shakespeare prometía espectáculo, lo que en realidad hace es acrecentar la expectación del público para, luego, darle un mero informe verbal. Empero, no se puede culpar a Shakespeare de usar palabras en lugar de acción para trasmitir la información entre los espectadores. Lo que realmente parece haber sucedido es que, para escribir *Hamlet*, estuvo trabajando desde la perspectiva de Sófocles, quien afirmaba que todos esos acontecimientos horribles –como la muerte en la horca

de Yocasta o el hecho de que Edipo se deje ciego a sí mismo– debían tener lugar fuera del escenario y ser contados por medio de una sencilla descripción. (Una de las muchas paradojas que se dan en *Hamlet* es que mientras gran parte de la pieza consiste en palabras sin acción, el espectáculo mudo de los cómicos es, curiosamente, pura acción carente de lenguaje.)

La historia de Hamlet había sido relatada por primera vez en el siglo XII, en la *Historia Dánica* del cronista Saxo Gramático. En ella se narraban los avatares de un príncipe danés, Amlethus, quien, una noche y en un ataque de locura, dio muerte a su familia al completo. La historia de este príncipe llegó a Inglaterra a finales del siglo XVI a través de una traducción francesa de la obra de Gramático hecha por François de Belleforest. Su *Histoires Tragiques* [Historias trágicas] es una colección de cuentos que sigue al pie de la letra la prescripción aristotélica para los héroes trágicos. En su *Poética,* Aristóteles destacaba que para el héroe trágico «el cambio de fortuna tenía [que ser] [...] desde la prosperidad a la miseria, y ello sería debido no a la conducta depravada del personaje, sino a algún grave error cometido tanto por un hombre como el que yo he descrito [el héroe trágico] o por otro mejor que éste, pero nunca peor que él». Por medio de tal manifestación, Aristóteles estaba sugiriendo que el héroe trágico no está necesariamente loco cuando comete una acción incalificable, sino que lo hace porque se ve arrastrado a ello por un erróneo sentido del bien. Así, Otelo asesina a Desdémona para defender su honor. Odiseo acaba salvajemente con la vida de todos los pretendientes de Penélope y, después, ahorca a las amantes de estos para, de tal manera, restablecer el orden en Ítaca. También François de Belleforest parece querer decir, implícitamente, que en el verdadero príncipe de Dinamarca existía algún elemento perceptible de bondad; sin dicha condición, contar su historia hubiera carecido absolutamente de sentido. (Aquélla fue, por supuesto, la época en que comenzó el periodismo de tabloide.) Además, parece haber sido él, precisamente, quien inventó la idea de que lo que

hizo el príncipe loco fue, simplemente, vengarse por la usurpación del trono de su padre y que toda la corte danesa había estado involucrada en la conculcación de la ley y del orden establecidos. Para él, las acciones de Hamlet, independientemente de lo sangrientas que hubieran podido ser, habrían estado motivadas por su sentido de la justicia y su deseo de restablecer el orden.

La primera versión anónima de *Hamlet*, conocida como «Ur-Hamlet» por académicos y críticos literarios especializados en Shakespeare, parece haber llegado a la escena inglesa en la década de 1580 y haber tenido un enorme éxito. El ansia del público de la época isabelina por el espectáculo era inextinguible y el Ur-Hamlet, según todas las fuentes, ofrecía todo lo que el público asistente había ido a ver. La historia de Hamlet como ciclo de venganzas en lugar de parábola de la justicia o lucha por el poder político, inspiraron, muy probablemente, a Thomas Kyd, en 1592, su obra *La tragedia española*, un drama que, veladamente, cuenta esa misma historia, describiendo la usurpación de la corona real y las diferentes formas en que el legítimo heredero del trono intenta restablecer sus derechos de nacimiento. La obra tiene, además, un personaje, de nombre Horacio, que es asesinado y colgado de un árbol, y, además, una «obra dentro de la obra», en la que se revela la verdad de lo ocurrido a una escala menor. La «obra dentro de la obra» concluye en una sangrienta batalla –más truculenta que trágica– en la que el presunto usurpador, Baltasar, cae asesinado y su cómplice, Jerónimo (la misma figura de Polonio), se quita él mismo la vida.

Con estos antecedentes, no puede resultar extraño que el público fuera al teatro a ver la obra de Shakespeare convencido de que con *Hamlet* iba a presenciar un drama de sangre y de mucha acción violenta. Empero, lo que el Bardo les ofreció a cambio fue una obra en la que el espectáculo se iba retrasando hasta el punto de la exasperación. Y lo que era aún más intrigante, les presentaba un protagonista que era un auténtico compendio de ambivalencia. Justamente cuando la

concurrencia estaba casi convencida de que Hamlet era una persona que buscaba la justicia al servicio de los intereses de su padre asesinado, éste maltrata a Ofelia y asesina a Polonio. Parece como si Shakespeare se hubiera visto atrapado entre el deseo de crear un protagonista de buenas cualidades y el de describir la forma en que un hombre reflexivo del Renacimiento reaccionaría si el mundo que le rodea se descompone a su alrededor.

Y parece, asimismo, como si Shakespeare estuviera luchando, en *Hamlet,* contra la definición del héroe trágico que proponía Aristóteles y contra las restricciones propias de la teoría dramática (que, en tiempos de Shakespeare, todavía eran la piedra angular para escribir un drama de éxito). Aristóteles decía en su *Poética* que, si pretendía ser lo suficientemente creíble como para interesar al público en la acción de una obra, un héroe trágico debía poseer cuatro cualidades básicas: tenía que ser adecuado, semejante, consistente y bueno. Para poder ser «adecuado», tenía que coincidir con lo que el público esperaba realmente de él. «Semejante» quería decir que todos los espectadores fueran capaces de ver algo de sí mismos –aun cuando fuera el más nimio indicio o detalle que les resultara familiar– en la figura del héroe. Para ser «consistente», dicho héroe tenía que conducirse de acuerdo con los rasgos característicos de su personalidad y no actuar, repentinamente, de forma tal que pareciera un personaje diferente. Y, sin embargo, la principal preocupación de Aristóteles tenía que ver, más que con cualquier otra cosa, con la «bondad» del héroe. Y esa bondad la entendía como el necesario ingrediente que se da en la nobleza, un elemento nuclear que separaba a un *spoudaios* de un *phaulos* y, en definitiva, al héroe del antihéroe.

Tal como Aristóteles lo entendía, la bondad no era, simplemente, una cuestión exclusivamente relacionada con dicha virtud moral, sino que consistía en que el héroe disfrutara de una gran elegancia verbal y de un notable refinamiento de juicio y de mente. Hamlet, hasta que se produce su maltrato a Ofelia,

parece ser un personaje bueno, una figura filosófica cuyos razonamientos se elevan hasta cuestiones, tan importantes como universales, sobre la naturaleza de la vida y de la verdad. Cuando dice a Ofelia «vete a un convento» –en lenguaje coloquial, un burdel– ella se queda atónita ante el hecho de que Hamlet haya caído tan bajo:

> ¡Oh, noble mente perdida.
> Ojos, lengua y espada de soldado, de cortesano y de sabio.
> Flor y esperanza del reino.
> Espejo de elegancia y modelo de galanura,
> blanco de todas las miradas, ¡todo, todo arruinado!

Para Ofelia, Hamlet ha dejado de ser el modelo de cortesano, aquel poeta de la mente, a la vez que modelo de decoro, que observaba una conducta palaciega tan ejemplar que habría hecho sentirse orgulloso al mismo Baltasar Castiglione (autor del texto renacentista *El cortesano*). Ésta es, en efecto, la primera caída trágica de Hamlet, cuyas consecuencias, lógicamente, producen en Ofelia una enorme conmoción, hasta el punto de que tan sólo puede contemplar a su héroe con una enorme consternación y reflejar en su propia actitud la forma en que el cambio producido en la personalidad de Hamlet ha de afectar a su condición de joven soltera y sin compromiso. En efecto, Ofelia exclama: «¡Oh, qué infortunio el mío, / haber visto lo que he visto y ver lo que veo!». Ese momento también supone una auténtica sorpresa para todo el público. La cólera de Hamlet, aun cuando inducida por la tremenda presión que sufre en aquellos momentos, parece, a todas luces, fuera de lugar.

Pero el héroe, para mantener la atención del público y ganarse su simpatía, tiene que ser un hombre juicioso que pueda filosofar de forma similar a la suya a pesar de «los penetrantes dardos de la injusta fortuna». En el capítulo 15 de su *Poética*, Aristóteles afirmaba:

> Lo primero y principal es que los personajes deben ser buenos. Tal como ya he señalado, un personaje deberá ser puesto en escena si el diálogo o la acción así lo exigen y si ésta es una exigencia para lo que sea bueno, el personaje también lo será. Puede haber bondad en toda clase de personas; por ejemplo, una mujer o un esclavo pueden ser buenos, a pesar de que uno de ellos sea posiblemente un ser inferior y el otro, en términos generales, alguien insignificante.

Lo que quiere decir que todos los personajes [*caracteres,* como originalmente les llamaba Aristóteles] de un drama deben tener alguna cualidad redentora para establecer una conexión de carácter cognitivo con la mayoría del público. Porque el mundo que refleja el drama no está construido de la misma manera. Lo que Aristóteles exige es que se produzca algo parecido a lo que el público actual denominaría «sesión de puertas abiertas» para cada personaje. Shakespeare, sin embargo, construye muy bien este rasgo en Claudio, quien, cuando Hamlet intenta asesinarle, está intentando rezar. En su soliloquio, Claudio confiesa su pecado de asesinato, pero no a Dios, sino al auditorio. La admisión de la culpa por parte de Claudio mitiga, hasta cierto punto, la maldad que se encarna en su persona. Empero, por muy decididamente que intenta orar, siempre se ve perseguido por su propia vacuidad:

> Pero ¡ah! ¿Qué forma de orar
> podrá servir para mi redención? ¿«Perdonad
> mi nauseabundo crimen»?
> No puede ser, puesto que aún tengo en mi poder
> los efectos por los que cometí el homicidio:
> mi corona, mi propia ambición y mi reina.
> ¿Puede alguien ser perdonado y retener el botín del delito?
> En las corruptas usanzas de este mundo,
> la dorada garra del delito puede destrozar las leyes;
> y a menudo vemos cómo un protervo precio
> puede sobornar la justicia; ¡pero no así en el cielo!

Allí no hay engaño; allí la acción descansa
en su verdadera naturaleza y nos hace enfrentarnos
con la auténtica faz de nuestras faltas
en toda su evidencia. ¿Qué hacer, pues? ¿Qué más queda?
Intentar el arrepentimiento ¿Y si no logro arrepentirme?
¡Oh, cuán miserable es mi estado! ¡Oh, corazón mío, negro
como la muerte!

En un mundo de «usanzas corruptas», donde las meras apariencias son los fundamentos del poder, lo que se puede ver es, en el mejor de los casos, engañoso y la bondad solamente es una ilusión. Hamlet, creyendo que el alma de Claudio irá al cielo si alguien le mata mientras éste se está comunicando con Dios, desiste de asesinar a su tío en ese momento. Pero la ironía es que parece que está rezando sin estar haciéndolo en realidad, por lo que Hamlet pierde la oportunidad de una venganza sumaria.

La segunda gran afirmación que hace Aristóteles es que el héroe trágico debe poseer rasgos que resulten adecuados a su personalidad. Aristóteles se muestra más bien críptico sobre esta materia, sugiriendo, nada más, que lo «adecuado» es una cuestión de género. «Un personaje puede tener muchas cualidades», decía, «pero no es adecuado que en un personaje femenino se den características de virilidad o de habilidad». La premisa que subyace tras el argumento de Aristóteles consiste en que el propio público es, realmente, el que anticipa la forma de comportamiento del personaje y siempre de acuerdo con sus expectativas. El héroe trágico se hace merecedor de la atención del público porque se comporta de una manera digna, comedida y filosófica ante los acontecimientos, incluso ante la inminencia de un terrible desastre. De él se espera que mantenga la cabeza fría cuando todos los demás pierdan la suya, excepto en el momento de la hecatombe, en que la impresión que produce la revelación de la verdad es demasiado fuerte para que la pueda soportar ningún ser humano. En *Edipo rey*, perteneciente a la saga de las *Tragedias tebanas* de Sófo-

cles (el modelo, precisamente, en el que Aristóteles basa sus consideraciones), Edipo declara ser «hijo de la Fortuna» mientras lucha para asimilar la revelación que se le ha hecho acerca de su nacimiento e identidad. A pesar de haberse enterado de que ha matado a su padre y que la mujer con la que se ha casado es su madre, Edipo asume con dignidad la responsabilidad de su situación, diciendo: «Nacido de tal suerte, no pretendo ser otro hombre / del que soy y del que *habré de saber que soy*». Después, abandona la escena y se arranca los ojos para no ver nunca más un mundo que rebosa ilusiones y mentiras. Su ceguera intelectual se transforma en física y, paradójicamente, Edipo puede contemplar, por fin, la verdad sobre sí mismo.

Edipo vive en un universo que es esencialmente contradictorio: lo que él ve no es la verdad y lo que no puede ver es la realidad que hay tras los acontecimientos. Y el coro se lamenta de tal estado de ilusión y desilusión:

> ¡Todas la generaciones de hombres mortales reducidas
> a la nada!
> Mostradme un hombre cuya felicidad sea algo más que
> una ilusión
> seguida por una desilusión...

Lo que resulta de una gran dignidad en Edipo es que tiene la presencia de ánimo suficiente como para no dejarse ciego delante del público y del coro y hundir la acción dramática hasta su nivel más bajo, el del sensacionalismo barato. Por supuesto, su sufrimiento se ve engrandecido, en lugar de minimizado, porque se produce fuera del escenario, en el reino de la imaginación. La idea de que la puesta en escena tiene sus límites es tan vieja como el propio teatro griego, lo que sugiere que la relación del auditorio con la acción dramática es mucho más importante que cualquier otra cosa que la descripción directa pudiera eventualmente ofrecer.

Shakespeare no trata directamente el tema de la adecuación, en los términos anteriormente mencionados, en *Hamlet*

(aunque sí se enfrenta a dicho asunto en muchas de sus comedias, en las que, muy frecuentemente, las mujeres se disfrazan de hombres). En lugar de ello, la idea de la adecuación se muestra claramente a través del comportamiento de Hamlet. Lo que se espera del héroe trágico es que entre en acción, incluso si fracasa en ella. Pero hasta el propio Hamlet tiene serias dudas sobre si su posición como personaje trágico, de alta alcurnia, le está impeliendo a protagonizar el papel de alguien muy por debajo de su posición y de sus dramáticas responsabilidades.

¡Oh, cuán canalla soy, qué pícaro tan vil e insensible!
¿No es monstruoso que este cómico,
en una ficción, en un sueño de la pasión,
pueda forzar su alma a su voluntad,
de modo que pueda hacer palidecer su rostro,
verter lágrimas de sus ojos, entristecer su aspecto,
quebrar la voz, y que toda su naturaleza
se adapte a su aspecto exterior? Y todo, por nada.
¡Por Hécuba!
¿Y qué es Hécuba para él o él para Hécuba?
¿Por qué llora por ella? ¿Qué es lo que haría
si tuviera los motivos que yo tengo y ella le atrajera como a mí?
Inundaría la escena con sus lágrimas
y su hórrido parlamento conmocionaría a la concurrencia,
convertiría en loco al culpable, consternaría al inocente,
confundiría al ignorante y, sin duda, asombraría
a las propias facultades de ver y de oír.
Aunque yo,
canalla, insensible, miserable, forjado en el barro,
como el tal Juan el de los Sueños, sigo indiferente
a mi misión,
y sin decir nada. No, ni por un rey
sobre cuya vida y más apreciados bienes
se abatiera la destrucción. ¿Soy un cobarde?
¿Quién me llama villano? ¿Quién me parte la cabeza en dos?

¿Quién me arranca la barba y me la lanza a la cara?
¿Quién me tira de la nariz? ¿Nadie me empuja la falsedad
por la garganta
hasta lo más profundo de los pulmones? ¿Quién se atreve
a hacerme esto?

Hamlet no llega en ningún momento a reconocer que él es el dueño de su propio destino, cuando menos hasta un cierto punto. En lugar de ello, elige debatir desde una posición de víctima, porque ésta es la única postura plausible para un protagonista trágico. En consecuencia, Shakespeare parece sugerir que la victimización es la única actitud apropiada para todos los héroes trágicos. Porque ellos responden a los acontecimientos por medio del pensamiento. Hamlet argumenta sobre la propia acción, retrocediendo ante momentos complicados en los que un solo acto, como podría ser el asesinato de Claudio mientras reza, podría haber cambiado el sentido del drama y, también, el de su mundo. El hecho de que la acción se vea reemplazada por la especulación y el argumento sustituido por el pensamiento supone que Shakespeare sabía muy bien que podía jugar con definiciones y límites, exactamente igual que si lo estuviera haciendo, a la vez que reinventando, con los seis elementos de la tragedia. En la época de Shakespeare, un príncipe era, por las reglas de la política, alguien que podía y debía controlar su propio destino. Y es, precisamente, por ello por lo que el Bardo sitúa a Hamlet en una posición en que no puede hacerlo. Es ésta una situación a la que se enfrentan numerosos héroes trágicos de Shakespeare. El rey Lear, por ejemplo, pierde todo su poder por culpa de la adulación y, como consecuencia de ello, la totalidad del drama se encuentra situada en un universo negativo, tanto dinámica como lingüísticamente.

Shakespeare reconoce que la catástrofe –lo que Aristóteles denominaba «inversión», que se producía cuando el mundo del personaje se convierte en el opuesto a lo que él esperaba– es un buen medio para describir una conducta adecuada en un

entorno inadecuado. En las tragedias shakespearianas –como en *Coriolano*, por ejemplo– la vía más rápida hacia la catástrofe es vivir de la expectativa de ser uno mismo. El universo de Hamlet está desajustado y funciona de una manera inapropiada. Y, en tal contexto, dicha conducta apropiada se convierte en una auténtica ostentación del absurdo. Lo único que había en Hamlet que se correspondiera con la vida real era la muerte. En el acto V, escena I de la obra, y mientras Hamlet y Horacio se dedican a contemplar cómo el enterrador, uno de los dos Graciosos, está cavando lo que habrá de ser el lugar del postrer descanso de Ofelia, el príncipe medita sobre la condición «apropiada» de la muerte, la única cosa de la que se puede decir que campa a sus anchas por Elsinore. Y Hamlet pregunta:

> ¿Por qué no podría la imaginación seguir el rastro de
> las nobles cenizas de Alejandro hasta encontrarlas
> tapando algún barril?
> [...]
> Alejandro murió, Alejandro fue enterrado,
> Alejandro volvió al polvo y el polvo es tierra;
> de la tierra hacemos barro; y ¿ porqué ese barro
> no se iba a convertir en la tapa de un barril de cerveza?
> El imperial César murió, convirtiéndose en arcilla,
> y podría estar tapando un agujero para impedir el paso
> del aire.
> ¡Oh! ¡Que esa tierra que al mundo entero atemorizó
> esté tapando una hendidura para que no penetre el frío
> invernal!

En la raíz de esa proposición absurda, que finaliza con una cancioncilla sarcástica sobre la fragilidad de todo poder, se encuentra la idea de la sabiduría. En la anterior peroración de Hamlet se podían percibir, claramente, ecos del Eclesiastés 3: «Todo tiene su tiempo y todo cuanto se hace debajo del sol tiene su hora». La Biblia viene a sugerir, aquí, que existe una estructura aceptada del universo de la que el ser humano no

puede escapar y el lema de «vivir con ello» sería el único curso adecuado para la acción. La aceptación de la forma en que son las cosas (el principio fundamental que hay detrás de la sabiduría) y la finalidad que se deriva de dicha forma de entender tales cosas puede ser sumamente reconfortante en el universo judeocristiano, que está gobernado por un Dios amoroso. Pero, en el contexto pagano del mundo clásico, la aceptación bordea la resignación y la derrota. Lo más noble que hay en Hamlet es que su mente, la única fuente de energía dramática para él, rehúsa aceptar las cosas tal como son. La tragedia está en que él no cambia las cosas que puede cambiar y no tiene la sabiduría suficiente como para percibir la diferencia. Como resultado de todo ello, lo más adecuado se ve desplazado hasta una existencia absurda y purgatorial. El protagonista vive en la esperanza de alcanzar algo mejor, aunque no es capaz de definir qué podría ser ese algo o cómo se las arreglará para lograrlo.

En *Hamlet*, Shakespeare asume ese concepto del absurdo de una manera absolutamente fervorosa. Para él, las cosas *no* tienen sentido. Un espectro aparece entre las almenas del castillo y presenta, a modo de digresión, una información que, luego, resulta totalmente crucial y necesaria para poder continuar con el argumento. La aparición explica, por ejemplo, que el linaje real ha pasado de hermano a hermano y no de padre a hijo. Cuanto más carecen de sentido las cosas, más intenta Hamlet explicarlas, como podría hacer cualquier estudiante que no hubiera preparado bien sus exámenes e intentara copiar o falsificar las respuestas. En tal tesitura, la vida *es* la prueba. Aristóteles, observador racionalista como era, probablemente hubiera mirado despectivamente algunos de los aspectos más inexplicables de *Hamlet*. La presencia del absurdo en dicho drama no es un homenaje que Shakespeare dedique a Aristóteles, sino un asentimiento ante la tragedia romana, particularmente hacia la forma en que la cultivaba el filósofo y dramaturgo Séneca. La tragedia senequista, en oposición a los criterios de Aristóteles o Sófocles, no deja nada para la imagi-

nación. Por ejemplo, en el remate final de su versión de la historia de Edipo, Séneca mantiene los episodios de sangre y violencia en escena, algo que el público adoraba. Dicho más sencillamente, la tragedia senequista era la tragedia de la venganza, donde un padre debía vengar a su hijo o un hijo vengar a su padre. Y ello normalmente incluía la intervención de fuerzas sobrenaturales, espectros cuya aparición sobrepasaba los límites de la razón. El hecho de que Hamlet diera crédito a lo que decía la aparición que se le presentó en las almenas de Elsinore tenía, por pura lógica, que poner bajo sospecha la totalidad del drama. Pero esa misma presencia de lo sobrenatural genera un ambiente idóneo para las cavilaciones de Hamlet sobre la naturaleza de la existencia y sitúa toda la pieza en esa especie de mundo purgatorial que existe entre la vida y la muerte. Y, así, tanto *Hamlet* como su protagonista deambulan oscilantemente entre la tragedia de Sófocles y la de Séneca.

Es muy posible que Shakespeare pudiera haberse visto influenciado por la *Tragedia española,* de Thomas Kyd, con su exagerado sentido del espectáculo aristotélico, por lo que el Bardo trabajó constantemente para evitar que su *Hamlet* se convirtiera en un drama truculento. A lo largo y ancho del drama se puede percibir que Shakespeare está intentando servir a dos amos a un mismo tiempo. Por un lado, intenta cumplir con lo que el público exige de un espectáculo. Y, por otro, pretende crear una cierta suerte de comentario estético a la obra de Aristóteles, que había definido las condiciones para hacer literatura como importantes e imperecederas. ¿Debía Shakespeare escribir su obra para los espectadores de los palcos y butacas o para los de las gradas altas? La respuesta la encontró en el drama de Séneca *Octavia,* una obra cuya traducción había aparecido en lengua inglesa en el año 1581. *Octavia* fue una pieza muy peculiar en la obra de Séneca. Este drama es una denuncia de la vida cortesana en el palacio de Nerón –con información de primera mano, dado que Séneca era tutor y consejero del propio Nerón– que nos permite tener algún atisbo de la grave locura que afectaba al *spoudaios* de la familia impe-

rial romana. Octavia, la primera esposa del emperador, se apercibe de que su tiempo de permanencia en la corte es limitado. Nerón ha encontrado una nueva amante y desea casarse con ella. El divorcio sería un escándalo, por lo que el emperador intenta aterrorizar a su mujer para que renuncie a sus exigencias matrimoniales, asesinando a tal fin a todos sus allegados. Cuando Octavia lamenta la misteriosa muerte de su hermano, el espectro de éste se le aparece en sueños:

> Cuando el sueño acude a aliviar mis fatigados miembros
> y cierra estos ojos siempre llorosos, el espíritu de mi hermano,
> en muy infortunada condición, se presenta ante mí.
> A veces, sus yertas manos intentan dar iracundos golpes
> con humeantes antorchas en el rostro de su hermano;
> a veces, huye presa del pánico hasta mi cámara,
> y mientras yo me aferro a él, el enemigo
> llega, para clavar su espada a través de ambos.
> Entonces, el terror y el espanto me despiertan de mi sueño.

Más tarde, Octavia es visitada por la aparición de la madre de Nerón, Agripina, a quien éste había enviado al mar a bordo de una frágil embarcación con grandes vías de agua y, luego, cuando este intento de asesinato le falló, la ejecutó con una gran cuchilla. Agripina advierte a Octavia que también ella va a convertirse en víctima de aquel loco emperador. Fundamentalmente, lo que Shakespeare extrae de *Octavia* es que la locura, las apariciones y, sobre todo, el sufrimiento, son los extravagantes ingredientes que guían a personajes como Hamlet tanto en su búsqueda de la verdad como en su persecución de la supervivencia. Pero Shakespeare decidió transformar *Hamlet,* conduciéndolo de ser un drama para la escena a convertirse una obra literaria para la mente. La presencia de fuerzas sobrenaturales sirve únicamente para hacer del drama una mayor experiencia psicológica. Shakespeare, dando un completo giro a la técnica del horror, hace que el auditorio sienta auténtico pavor ante las profundidades de la mente humana,

ese oscuro recinto que alberga las más salvajes fantasías, las mismas que se manifiestan en lo más alto de una torre, rodeada por la bruma, de aquel castillo danés. Como drama, *Hamlet* es una pieza que existe como tal en el interior de una especie de miasma similar a una ensoñación. El público sabe que la obra no está situada en un lugar específico, sino en ese infierno de extrañas posibilidades donde cualquier cosa puede suceder. Un lugar, por cierto, muy cercano a ese lúgubre mundo de la imaginación hacia el que Shakespeare se muestra tan hábil a la hora de aproximarse.

La notable contribución de Séneca a la idea que Shakespeare tiene acerca de la tragedia y del héroe trágico se manifiesta en un elemento característico del terror gótico, en esa colisión que se produce entre la vida y la muerte y que tanto perturba a los habitantes de ambos reinos. Para Séneca, el mundo es, y siempre será, un plano habitado tanto por muertos como por vivos; raras veces pueden ambas partes aplacar el malestar y el desasosiego que sienten los unos ante los otros. Por consiguiente, lo que resulta «adecuado» en el ámbito de la tragedia puede parecer absolutamente extraño a un auditorio que hunde sus raíces en la realidad de la lógica. Parte del poder de atracción que puede ejercer una tragedia se encuentra en la capacidad y habilidad de su autor a la hora de crear un drama de distracción, es decir, una pieza en la que la verdad esté disimuladamente enterrada en acontecimientos sensacionales, además de lo espectacular que pueda resultar la obra en sí. Hamlet se da cuenta de que está atrapado en un drama de distracción y emplea la mayor parte de la obra en perseguir la verdad de la única manera que él conoce: por medio de la filosofía. Aunque también él, al igual que el público, centra su atención en el tema equivocado.

Centrando, pues, la atención en este aspecto del tema equivocado, conviene señalar que en la tragedia se produce, con mucha frecuencia, lo que se denomina *hubris*, o desmesura, término que consiste en sentir un orgullo altanero o excesivo de uno mismo y de la posición que ocupa en el mundo y que, en

opinión tanto de Sófocles como del propio Shakespeare, es una forma de ceguera. En el mundo clásico pagano, los dioses castigaban a aquellos que se quedaban tan absortos en la contemplación de sí mismos que se olvidaban de quiénes eran realmente: seres mortales, con vidas mortales y una posibilidad de sufrir también mortal. El *hubris* ha sido interpretado, asimismo, como un exceso de confianza, una falsa sensación de seguridad que conduce al protagonista a apartarse del curso principal de la acción y a dejar de prestar la debida atención a su situación. En consecuencia, el mundo se convierte para aquellos que, en virtud de su suficiencia, quedan temporalmente ciegos y bajan la guardia, en un «ámbito oscuro», un lugar de desesperanza donde el menor yerro puede estallar en pleno rostro de un personaje y desencadenar la catástrofe. Y la catástrofe, a su vez, puede llevar a un sufrimiento del que el público ya ha sido testigo. Sufrir es algo que todos queremos evitar, y ello a pesar de que para el héroe trágico –y para su público– el sufrimiento sea el camino hacia el entendimiento, el dolor que cada uno paga como precio de su progreso. San Agustín, en sus *Confesiones*, afirmaba haberse percatado de que todos nos quedábamos embobados ante cosas que parecían horribles y catastróficas porque nos sentíamos verdaderamente transidos por lo absurdo de la situación. El hecho de que no seamos capaces de repelerlas, destacaba el santo, suscita todo un flujo de emociones que nos llevan a que la catarsis no sea más que una ilusión. San Agustín recordaba en sus *Confesiones* que, siendo joven, se sentía realmente fascinado por el teatro y, muy especialmente, por las tragedias y los héroes trágicos, «porque los dramas reflejaban mi propia condición de infelicidad y eran como yesca para mi fuego». Asimismo, se preguntaba por qué los hombres «disfrutaban sintiéndose tristes mientras presenciaban una tragedia y su consiguiente sufrimiento representados sobre un escenario, aunque se hubieran sentido mucho más infelices si lo hubieran tenido que soportar ellos mismos».

San Agustín entendía que no había absolutamente ninguna justificación para aquel delirio de emociones que desencade-

naban las tragedias. «Cuanto más se ve afectado un hombre por ese sufrimiento», argumentaba, «más fácilmente le conmueve en el teatro». También pensaba que había que invitar a que se ofreciera ayuda a quien sufría, aunque, quizás, este consejo no fuera sino una demostración más de la natural santidad de Agustín. Temía que el dolor y las lágrimas acabaran por convertirse en algo ameno y que, incluso cuando el auditorio sentía pena por los personajes desgraciados, no pudiera ver más allá del pavor que sentía ante su propio sufrimiento. Lo que los héroes trágicos le habían enseñado, continuaba san Agustín, radicaba en que la piedad era algo deseable y que el espectáculo y la desgracia eran experiencias vacías si no provocaban en nosotros un acendrado sentido de la compasión y el deseo de auxiliar a los demás. Para Agustín, la tragedia era una experiencia formadora en la que el héroe trágico ejercía como profesor:

> Pero, ahora, siento más piedad por un hombre que se siente feliz con sus pecados que por otro que tiene que soportar la dura experiencia de falsear algún placer nocivo o de verse privado de algún deleite que, en realidad, era un tormento. [...] El dolor, por lo tanto, puede ser digno de elogio, pero jamás deseable.

Sin embargo, la bondad y la adecuación de la pieza no son suficientes para justificar un espectáculo lastimero o convertirse en excusa de los tratos inhumanos a los que los héroes trágicos están abocados.

El tercero de los postulados de Aristóteles sobre el héroe trágico consistía en que tenía que ser «semejante», en sus cualidades, a la gente real. Cuando una figura como la de Hamlet o la de Edipo aparece en escena tiene que contender tanto con las expectativas del público como con la exigencia que supone que él, únicamente, represente a toda la condición humana. Aristóteles destacaba que ser semejante a las personas reales «no es lo mismo que crear buenos [personajes] o

Richard Burbage, patrón de Shakespeare y primer actor en interpretar a Hamlet sobre un escenario inglés.

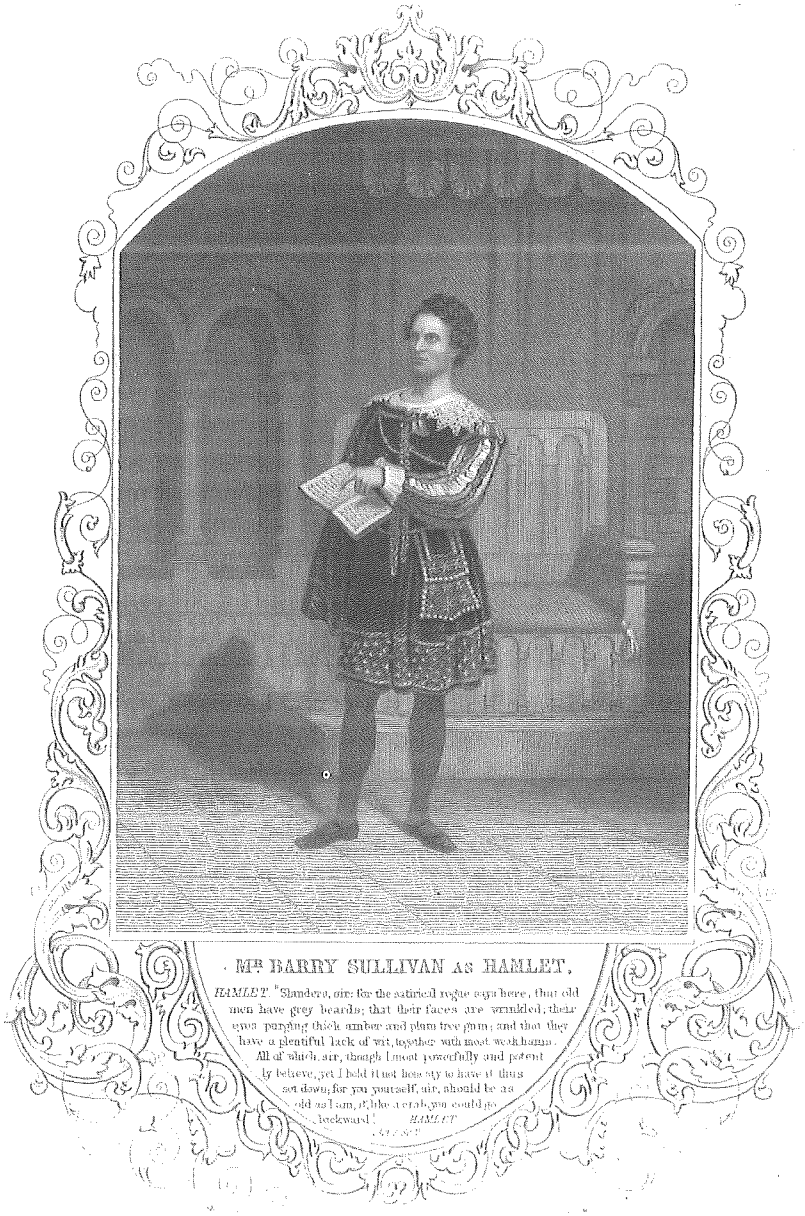
adecuados en el sentido mundano». Lo que él propugnaba, a propósito del héroe trágico, era que debía ser un personaje creíble y que en él habían de darse una serie de rasgos que pudieran ser fácilmente reconocibles por el público, en orden a que éste se sintiera identificado con los mismos. La capacidad de impacto de la tragedia proviene de su capacidad de provocar «un flujo espontáneo de fuertes emociones» como resultado del hundimiento del héroe. Los espectadores, al reconocer aspectos de sí mismos en Hamlet, se identificaban con el personaje o, al menos, dejaban en suspenso su desconfianza hacia ese punto en que su conciencia sobre sí mismos se veía subsumida en las experiencias del drama. Este sentido de participación por parte del público es esencial para la obra dramática, porque la acción provoca en todos y

cada uno de los espectadores una notable respuesta de piedad o una especie de «ahí voy yo, por la gracia de Dios». Cuando la fortuna del protagonista comienza a desmayar y todo su mundo se desploma alrededor suyo, quienes contemplan tal situación se abandonan a la consternación y a la desesperanza. Para Aristóteles, los espectadores se han hecho amigos o, incluso, convertido en cómplices del personaje y quieren que tenga éxito, a pesar de todo. A este respecto, Aristóteles escribía en su *Poética*:

> Consideremos las diferentes clases de incidentes que deben ser considerados pavorosos y cuáles dignos de compasión. Los actos heroicos que encajan en esta descripción se refieren a individuos que son amigos o enemigos unos de otros, pero no ninguna de las dos cosas. Así pues, si un hombre hiere a un enemigo suyo, no habrá nada digno de piedad en su acción o en su intención, excepto por lo que se refiere al sufrimiento infligido; y tampoco lo hay si ambos sienten indiferencia el uno hacia el otro. Pero cuando el sufrimiento afecta a aquellos que son cercanos y queridos entre sí, cuando, por ejemplo, un hermano mata a su hermano, un hijo a su padre, una madre a su hijo o un hijo a su madre, o si se contempla un acto así o se comete algún hecho de la misma naturaleza, entonces tenemos una situación de la clase a la que se aspira.

En el núcleo mismo de la tragedia, sugiere Aristóteles, se da una cierta intimidad familiar, una disfunción del más alto nivel, en la que los espectadores pueden apreciar los fallos que se producen en las relaciones que habitualmente mantienen y donde reconocen los problemas a los que se han de enfrentar en el devenir de sus propias vidas, aunque, usualmente, a una escala mucho menor.

Contemporáneamente, la opinión más generalizada sobre la literatura es que no se debe leer o contemplar desde una perspectiva didáctica; sin embargo, lo que realmente reside



El famoso actor del siglo XIX Barry Sullivan en su personal interpretación de Hamlet.

en las raíces del vínculo de identificación existente entre público y personaje es la idea de que la tragedia tiene siempre algo que enseñarnos sobre nosotros mismos. El defecto de Hamlet es que piensa en exceso y cree que todo cuanto existe en su mundo personal puede y debe ser analizado a la luz de la razón. Su apego por la lógica le dice que las informaciones recibidas de espíritus aparecidos entre almenas no son, en absoluto, fiables. Pero la veracidad, en este caso, del mensaje del espectro lleva a Hamlet a pensar que debe entrar en acción. Hamlet es un personaje cuya mente, característicamente renacentista, demuestra ser casi baconiana en su necesidad de datos verificables. Cuando su madre le hace un comentario sobre su indumentaria negra, Hamlet le replica envenenadamente:

> No es solamente mi manto oscuro, buena madre,
> ni los acostumbrados ropajes de luto solemne,
> ni los profundos suspiros de una respiración forzada,
> no, ni tampoco el caudaloso río de lágrimas derramado,
> ni la apesadumbrada expresión del semblante,
> junto con todas las formas, estados de ánimo y clases
> de sentimiento
> los que pueden denotar mi estado de ánimo. Cosas que
> sin duda lo aparentan,
> porque son acciones que un hombre puede simular.
> Pero algo hay en mi interior que sobrepasa cualquier
> fingimiento,
> algo más que las meras apariencias y el ropaje propio
> de la aflicción.

Hamlet se debate entre lo que sabe y lo que sospecha y su gran debilidad consiste en que no es capaz de decidir si iniciar alguna acción o seguir pensando. Al igual que el hombre no puede servir a dos amos, tal como nos recuerda el Nuevo Testamento, un personaje no puede servir a dos mundos. Hamlet, trágicamente, se convierte en víctima de unas circunstancias

que él no puede controlar ni por medio de la reflexión ni a través de la acción.

A la existencia de un defecto trágico en un personaje se le llama *hamartia,* una palabra griega que significa «falta» o «culpa». *Hamartia* es el error fatal de un héroe trágico, la equivocación que le lleva a su destrucción y a su ruina. Y todo el mundo comete errores. Es la naturaleza humana. Como específica clase de drama y de arte que es, la tragedia intenta comentar la vida, como decía Hamlet, «poniendo [...] un espejo enfrente de la naturaleza». La idea de que un *spoudaios* pueda tener tantos defectos como cualquier *phaulos* está presente en la mente de Shakespeare a lo largo de toda la obra de *Hamlet.* Y está presente, asimismo, en el ideario de Aristóteles, lo admita él o no. El drama está dirigido al hombre común y corriente; es una forma de instrucción, una lección que se da al público sobre la forma en que hay que proceder en los momentos más complicados y duros de la vida. En la *Antígona* de Sófocles, uno de los dramas sobre los que Aristóteles basó sus observaciones acerca de la tragedia, el Mensajero, el portador de las malas noticias, intenta contextualizar el sufrimiento de la gente noble desde la perspectiva de un personaje como él, que es un individuo innominado y de baja extracción social.

> ¿Qué es la vida del hombre? Algo sin determinar
> ni para bien ni para mal, que no puede ser alabada o censurada.
> La fortuna eleva al hombre a las alturas y la fortuna le derriba,
> y nadie puede predecir qué será a partir de lo que es.

Empero, para Shakespeare, como para todos los demás autores de tragedias, el problema estriba en hacer creer al público que hay algo que puede sobrevivir a la complicada batalla que es la vida. Y la pregunta es: ¿qué queda después de ella?

Shakespeare parecía suponer que la virtud más alta es la que perdura frente a la falsedad de la ley y de la fortuna. En la úl-

tima y conmovedora escena de Ofelia, la joven aparece cantando una canción sobre san Valentín, el mártir del amor:

> Mañana es el día de san Valentín.
> Nada más que la mañana haya nacido
> yo seré la doncella que esté en tu ventana
> para ser tu Valentín.
> Después él despertará y se vestirá
> y abrirá la puerta de su cámara,
> dejará entrar a quien ha venido doncella,
> y que de allí nunca más saldrá como entró.

Incluso en medio de los espasmos de la locura, Ofelia todavía se siente fascinada por la idea del amor, un sentimiento que puede ser sumamente destructivo. Pero Ofelia no está sola en su sufrimiento a causa de los más altos principios del amor. El antecedente de Ofelia es Antígona, un personaje trágico que sitúa el amor y la justicia por encima de cualesquiera otras consideraciones. En una disputa de Antígona con quien habría de ser su némesis, Creonte, éste reprocha a la hija de Edipo por haber hecho justicia a los muertos enterrando a su traidor hermano, a lo que Antígona responde que ella sirve a un poder más alto. Y firma su sentencia de muerte cuando declara: «Mi camino es el de compartir mi amor, no el de compartir mi odio», una declaración cuyos ecos han continuado resonando a través de los siglos como un grito de rebeldía del *Eros* frente al *Tánatos*. El poeta Philip Larkin expresa ese mismo sentimiento en su poema «Un sepulcro en Arundel», en el que describe un grupo escultórico medieval compuesto por una pareja de nobles, esculpidos según las normas de la heráldica, que se encuentra en la catedral de Chichester. En lugar de crear una pieza elegíaca para la tumba, Larkin cambia de rumbo y sugiere que existe un elemento dentro de nuestra humanidad que es capaz de engañar a la muerte. Y concluye su poema con un verso maravilloso: «Lo que sobrevivirá de nosotros es el amor». Creonte, por el con-

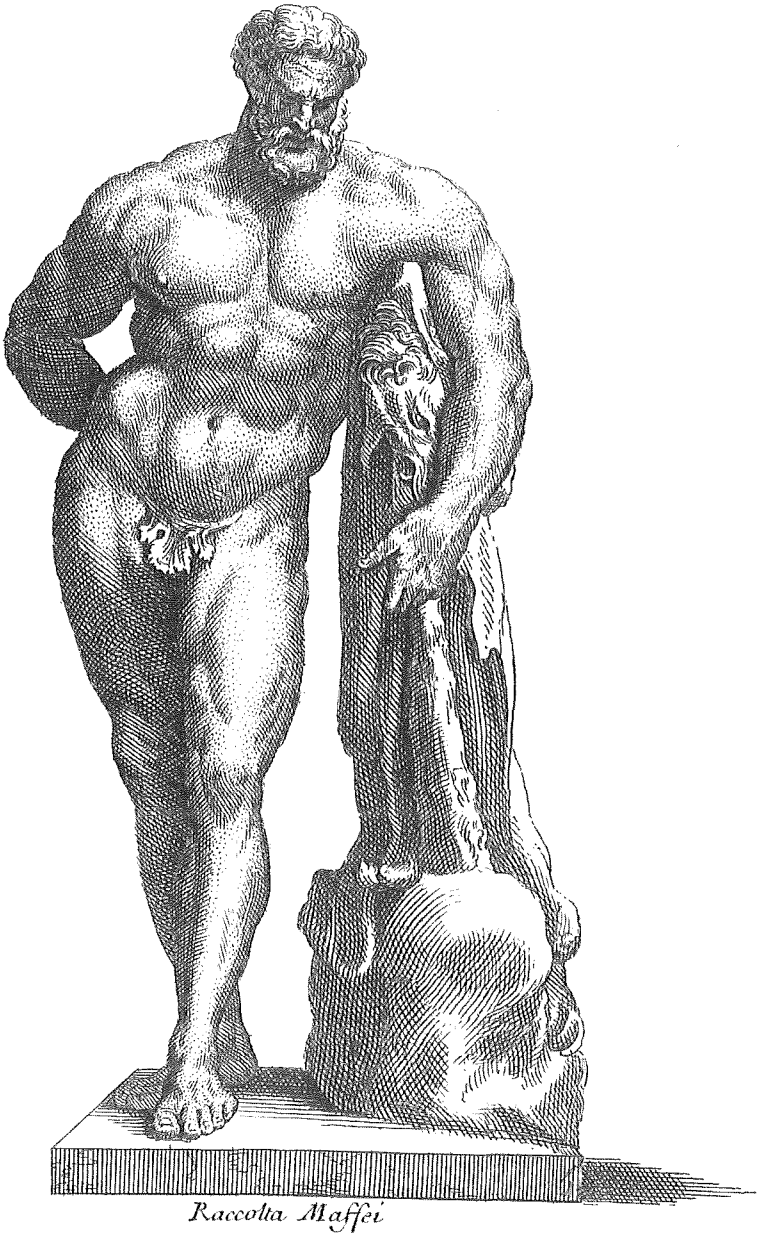
trario, dice a Antígona que «vaya y comparta» su «amor con los muertos». Y Antígona tiene la muerte de una mártir, como el mismo san Valentín. Incluso Séneca llega a insinuar que hay algo que sobrevive a la depuración de la vida que es la tragedia. Intentando persuadir a Nerón de que conserve la vida de Octavia y la siga manteniendo a su lado como esposa, le dice que «solamente las virtudes de la mente y el corazón / son imperecederas, indestructibles / la flor de la belleza se marchita día a día».

Los personajes de las tragedias siempre se han visto obligados a luchar denodadamente para poder aferrarse a algo en la vida. Cuando Adán cae y se ve obligado a abandonar el Jardín del Edén –el gran monumento a la tragedia colectiva de la especie humana–, Dios le recuerda que «polvo eres y en polvo te convertirás». La tragedia, al parecer, se encuentra en todos sitios. Sin embargo, lo más importante acerca del héroe trágico es que él está constantemente pugnando por encontrar alguna solución para la difícil condición del ser humano. Y lo que es más, se enfrenta a su destino con la cara bien alta, con una gran dignidad, incluso cuando él mismo no entienda su propio sufrimiento o qué es lo que otras personas habrían de ganar contemplándolo. Pero cuando vamos a ver una tragedia lo hacemos con el propósito de encontrar en ella nuestro propio valor, incluso cuando las circunstancias más conflictivas se unen en contra nuestra.

Todo esto nos lleva hasta la cuarta cualidad que Aristóteles trataba de hallar en sus héroes trágicos: la consistencia. A este respecto, Aristóteles escribió: «Incluso en el caso de que la persona que se esté representando sea inconsistente y este rasgo sea la base de su carácter, a pesar de dichas circunstancias siempre se le deberá representar consistentemente como alguien inconsistente». Aristóteles argumentaba en su *Poética* que un personaje deber ser siempre fiel a sí mismo y que para lo que está es para situarse en un determinado derrotero de comportamiento del que jamás podrá desviarse. El problema que existe con el protagonista de Shakespeare es que adopta

una actitud que es muy inconsistente con su maquillaje filosófico. Su locura no sólo atribula al resto de personajes, sino que también desasosiega al público, lo que ya de por sí supone un nuevo elemento de distracción. Hamlet está persuadido de que se puede esconder detrás de la máscara de la locura, utilizándola como un escudo contra todas las furias que le acosaban, tal y como había hecho su antecesor histórico, el príncipe Amlethus de la Dinamarca premedieval.

En el caso de Hércules, el gran héroe de la antigüedad, la locura abruma al héroe hasta el punto de reducir sus oportunidades de alcanzar la felicidad. En su tragedia *Hércules,* el autor clásico griego Eurípides narra la historia de la locura del hijo de Zeus. Después de completar sus doce trabajos y de haber regresado con su amante esposa y sus encantadores hijos, el satisfecho héroe baja la guardia y, muy rápidamente, se convierte en víctima de su némesis, la diosa Hera, en homenaje a la cual le habían puesto, irónicamente, su nombre. (En griego clásico, el nombre del héroe era Herakles, que, literalmente, significaba «la gloria de Hera».) Para mortificar al héroe por haber logrado terminar aquellos doce trabajos imposibles de realizar, Hera le envía a sus furias, personificaciones femeninas de la venganza, para que ellas le suman en un estado tal que su cólera y su furor resulten incontrolables. Y, a consecuencia de ello, Hércules mata a toda su familia antes de volver a recuperar el buen sentido. Teseo, el mismo personaje que había acabado con la vida del Minotauro en el laberinto, trata de consolar a Hércules, recordándole que la aflicción, una forma de estar muerto en vida, era algo característico del inframundo, del que Hércules había rescatado al propio Teseo. Y Hércules le pregunta: «Cuando tú estabas allí, en los infiernos, ¿hasta qué punto alcanzaba tu valor?». Y Teseo le responde: «Yo estaba completamente aplastado. Mi valor era menor que el del alma más pusilánime». El héroe trágico, y debido a que cae desde una gran altura, sufre mucho más que un individuo normal y corriente, aunque el final sea igual para todos, independientemente de su posición, de su fuerza



Grabado del siglo XVII en el que se puede ver a Hércules, dibujado a partir de una antigua escultura romana.

o del nivel de su vigor anímico. Lo que sitúa a un héroe trágico por encima de los simples mortales, incluso en los infiernos, es su nobleza, la única característica de su alma que ni siquiera la muerte puede destruir. Al parecer, la dignidad es una cualidad imperecedera. Es el sello distintivo de un ser humano relevante.

Hércules se había dado cuenta de que también era humano justamente en esos momentos de gran desesperación. Y se lamenta: «Un dios es independiente y dueño de sí mismo. Es perfecto. No necesita nada. Él es su propia atmósfera. Y su propio mundo». Teseo, sin embargo, sostiene que incluso los dioses sufren y que el semidivino Hércules es buena prueba de ello. La recompensa en la tragedia –si es que existe alguna recompensa y no, simplemente, desaliento y desesperación al final de un largo y tedioso trabajo– es que, independientemente de la intensidad de su sufrimiento, el protagonista tiene el mismo final que todos los demás partícipes en la tragedia. La muerte no hace distinciones. Además, un dato siempre crucial en una tragedia es que intenta evitar que nadie se sienta vacío –a pesar de que conseguirlo forme parte del proceso de catarsis–; por el contrario, lo que pretende es poner de manifiesto la universalidad de la dignidad del hombre. En todo hombre se puede hallar el valor preciso, no solamente para morir, sino también para vivir la vida, ya sea en la mente o en el corazón o bien sea en la acción, y ser capaz de expresar ideas y emociones al tener que enfrentarse al sufrimiento. Lo que emerge de la dicción, del pensamiento y del propio personaje en una tragedia es un mejor entendimiento de la forma en que podemos enfocar la inexorabilidad y no ser engañados por ella hasta el punto de que nos conduzca a un estado permanente de temor. Es el temor, tal como podría decirse en los casos de Hamlet, Edipo y Hércules, el que nos arrebata de la vida. Cuando alguien asegura que no tendrá miedo jamás, lo que está haciendo es atraer la presencia de la muerte en vida, hasta que ésta ya no pueda ser vencida.

Los héroes trágicos verdaderamente grandes de la literatura, Edipo, Hamlet y Antígona, poseen una increíble tenacidad mental, hasta un punto tal que intentan fusionarla con su propio carácter y a pesar de que se les presentan momentos de desesperación, de locura y de caos. Lo que sí saben muy bien es que solamente se hieren a ellos mismos cuando luchan y se fajan contra fuerzas muy superiores a las suyas. Así, Edipo se deja ciego a sí mismo y Hamlet se exilia de la corte de Elsinore por su mala conducta.

La poetisa rusa del pasado siglo XX Anna Ajmátova, solía dirigir su mirada hacia el *Hamlet* de Shakespeare como fuente de inspiración para su propia poesía durante la década de 1930, cuando parecía que el régimen de terror auspiciado por el estado soviético iba a aplastar no sólo a cuantas personas tenía a su alrededor, sino también su propia dignidad. El marido y un hijo de Ajmátova fueron, ambos, víctimas de aquellas purgas estalinistas que se habían instalado en el seno de la sociedad soviética como una pesadilla absurda. La respuesta de la escritora, un tríptico de poemas en los que había estado trabajando incluso cuando ella misma fue víctima del régimen, se convirtió en una prueba testimonial de su valor y le preparó el camino para que pudiera concebir y escribir su obra magna, un largo y meditabundo poema titulado «Réquiem». Su otra pieza más famosa, «Poema sin héroe», está estructurada de forma muy similar a *La tierra baldía*, de T. S. Eliot. El poema es un collage de voces del pasado, una narración altamente intertextual sobre la búsqueda de respuestas para los retos y las tragedias propios de la época. El mundo que presenta «Poema sin héroe» es un lugar desolado de ecos yermos y de ausencias, un lugar muy parecido al de la desoladora escena final de *El rey Lear*, de Shakespeare, en la que los únicos personajes que quedan en pie son un loco, un débil marido y un anciano. En la primera parte del citado poema, titulada «El año mil novecientos trece», Anna Ajmátova rememora el falso esplendor del San Petersburgo zarista anterior a la Primera Guerra Mundial. De forma parecida al mo-

mento en que Scrooge recibe la visita de los fantasmas en el día de Nochebuena, la autora presencia un desfile de espectros, un inframundo de almas de perecidos similar al que Homero presentaba en la *Odisea.* Uno de esos espectros es el de un héroe anónimo, una figura que parece desvanecerse entre las del resto del poema, al mismo tiempo que la sociedad que muestra Ajmátova cae en espiral hacia la oscuridad o el caos:

> ¡El héroe a escena! ¡Ah!
> ¡Sí! Ahí viene, y lo hace
> desplazando a ése alto sin tacha
> y cantando acerca de la sagrada venganza.
> Pero ¿por qué habéis huido todos
> como si fuerais a una boda rural
> y me dejáis sola en la penumbra,
> cara a cara con la negritud de un marco
> fuera del cual comienza ese momento
> que luego se convierte en el más amargo drama,
> nunca suficientemente lamentado?

Mirando hacia atrás en su vida y analizando el siglo tan terrible en que le había tocado vivir, Ajmátova se daba cuenta de que fueron los propios acontecimientos los que erradicaron al héroe de su imaginación. Nadie hizo nada para evitar que la historia se precipitara por la más catastrófica de todas las sendas posibles. Lo que ella estaba decidida a hacer era pronunciarse en contra de su desgracia y hacerlo hablando sobre su persona. Comenzó apareciendo en público defendiéndose a sí misma, en un entorno en el que ella debería haber sido su propio héroe. Su postura, como la de Job, fue la de rehusar la tragedia como una posible opción y al hacerlo así dignificaba su propia humanidad y la humanidad de todos aquellos que habían perecido durante las purgas políticas estalinistas, además de las de los que pudieran perecer en el futuro. Tras casi un cuarto de siglo de composición, «Poema sin héroe» apareció, finalmente, publicado en 1962. Casi al final ya de su vida, Anna

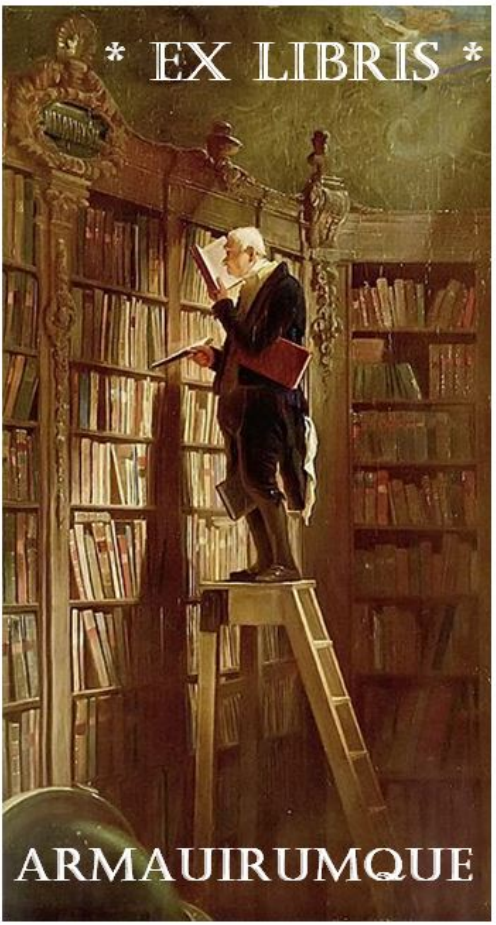
Ajmátova habría de recibir los más altos honores de aquella misma nación que antes había intentado destruirla. Para Ajmátova, el temor no era algo a lo que ella se rindiera jamás. Eso se habría interpuesto en el camino de su poesía.

El héroe trágico, tal como señalaba T. S. Eliot en su poema «La canción de amor de J. Alfred Prufrock», tiene el carácter de trágico en tanto en cuanto dicho héroe se rinde ante su destino y sus temores personales. Empleando el tema de la indecisión de *Hamlet* como guía de sus propios argumentos, Prufrock debate los méritos de la acción, ya sea ésta meramente sexual o decididamente intelectual. Publicado en unos días en que la Primera Guerra Mundial se encontraba en su momento más crítico, «La canción de amor de J. Alfred Prufrock» parecía venir a aportar una especie de nota de incertidumbre, a pesar de que, en aquella época, nadie (incluyendo al mismo Eliot) sabía exactamente qué era lo que quería decir. Lo que el poema, sin embargo, sí que plantea es que el mundo está moldeado por la acción –por la fusión del pensamiento, el personaje y la dicción con todo el argumento– y no sólo para dar espectáculo, sino también para «empuñar las armas contra el océano del mal y, luchando, terminar con él». Prufrock, que manifiesta abiertamente que él no es «el príncipe Hamlet ni lo he sido nunca», se considera a sí mismo un poco actor en la vida y reflexiona:

> ¡Me es imposible decir justo lo que quiero decir!
> Pero igual que una linterna mágica que proyectara sus haces
> sobre una pantalla:
> hubiera valido la pena si alguien,
> al colocar un almohadón o desprenderse de la bufanda,
> volviendo la mirada a la ventana, hubiese confesado:
> «No. No es nada de esto lo que quise decir.
> No es lo que quería decir. En absoluto».

Eliot nunca facilita respuestas a sus lectores para ninguna de todas estas cuestiones retóricas. El propósito del héroe trá-

gico, al parecer, es mostrarnos que tenemos que afrontar los avatares de la vida por nuestros propios medios, hallando el valor suficiente como para plantearnos cuestiones tales como el «ser o no ser» y, posteriormente, poder dar con una respuesta, en nombre de la vida, empleando en ello nuestras máximas capacidades.



4. Contemplando nuestra imagen reflejada en un espejo, a oscuras
El héroe infausto

El excéntrico poeta del periodo romántico inglés, George Gordon, lord Byron, tenía bastante de pretencioso. El día 3 de mayo del año 1810, decidió afrontar un reto sumamente arriesgado: el de cruzar a nado el Helesponto, el estrecho que separa Europa de Asia. De haber logrado aquella gran hazaña, no sólo hubiera podido alardear de su vigor atlético sino que, además, habría añadido su nombre al catálogo de grandes amantes de la historia. Y, lo que es más, seguramente habría escrito un poema para celebrar la enormidad de las distancias que una persona tenía que recorrer para poder dar satisfacción a sus pasiones.

Con un defecto de nacimiento en un pie, talón de Aquiles de su impactante personalidad, Byron jamás se sintió tan cómodo en tierra como se encontraba en el agua. Byron era, casi, más conocido como nadador maratoniano que como poeta. Por supuesto, fue uno de los primeros poetas en tener entrenador personal, el notable pugilista George Jackson, también conocido como *Gentleman* Jackson. A Byron, sin embargo, nunca le gustó nadar él solo. Durante sus frecuentes chapuzones en el Támesis iba siempre acompañado por su fiel perro terranova, *Boatswin*. Para su peligroso intento de cruzar el traicionero Helesponto en 1810, yendo desde Sestos, en Asia, hasta Abidos, ya en la costa europea, Byron eligió como acompañante a un joven teniente del ejército británico de nombre

Ekenhead. A pesar de que tan sólo había una milla o milla y media desde un lado hasta el otro, Byron se dio cuenta muy pronto de que nadar esa distancia en aquel estrecho podía equivaler a cuatro o cinco millas en condiciones normales, a causa de la tremenda fuerza y peligrosidad de las turbulentas corrientes que, procedentes del Mar Negro, discurrían en dirección al Mediterráneo. Por ello, y por medio de un gesto grandioso a su entender, él uniría a nado continentes y culturas, además de historia y mitología.

Lo que Byron trataba de hacer era, en realidad, reeditar el célebre ritual nocturno de Leandro para llegar hasta su amada Hero. Sin embargo, y al contrario que Leandro, Byron prefirió nadar a la luz del día, con el fin de que aquellos mismos dioses que habían extinguido el fuego de Hero, el mismo que servía como señal a Leandro, no salieran a escena y pusieran en peligro, más de lo necesario, el logro de su hazaña. Desgraciadamente, los cálculos de Byron fallaron y tanto él como Ekenhead estuvieron a punto de tener el mismo destino que el trágico amante de la Antigüedad. En un momento dado, Ekenhead comenzó a sufrir fuertes calambres. Byron, que iba unas cuantas yardas por delante de él, tuvo que retroceder para salvar al oficial inglés, pero, tras lograr hacerlo, quedó completamente exhausto. Finalmente, ambos nadadores serían sacados del agua por un pescador que pasaba por allí, el cual debió sentirse sumamente sorprendido ante el hecho de haber encontrado a dos ingleses agitando los brazos desesperadamente en medio del Helesponto.

Para no verse derrotado por unos simples embates de las aguas, Byron decidió recoger su aventura en un poema, «Escrito tras nadar desde Sestos hasta Abidos». En el poema, Byron no sólo relataba la antigua historia de Hero y Leandro –que algunos poetas como Christopher Marlowe habían celebrado como una suerte de *nekusis* del amante, un desgarrador trayecto a nado sobre las aguas de la muerte– sino que, además, se describía a sí mismo como un «degenerado y moderno miserable» en busca de gloria:

Pero él cruzó las rápidas mareas,
según la dudosa historia,
para cortejar – y – Dios sabe qué más,
y nadó por Amor, mientras que yo lo hice por la Gloria;

Es difícil decir a quién le fue mejor:
¡Tristes mortales! ¡Así los dioses os maldigan!
Él perdió su trabajo, yo mi apuesta,
porque él se ahogó y yo contraje fiebres.

Byron comprendió entonces que había emprendido su proeza atlética simplemente por alcanzar la gloria, algo que nada tenía que ver con intentar demostrar si el verdadero Leandro había logrado, de hecho, cruzar el Helesponto a nado. La gloria engrandece al héroe. Amplía su consciencia sobre sí mismo y viene a representar la singladura del ego en pos de sus acciones. Ciertamente, la poesía de Byron es sólida, pero también da la sensación de que él fue uno de los primeros escritores de gran nivel en saber autopromocionarse en el mundo de la literatura. Byron vendía tanto sus poemas como su propia persona.

Que lo mejor de uno mismo es el ego se puede apreciar claramente en una de las creaciones literarias más célebres de Byron, *Don Juan*. El mito del amante disoluto y bellaco, que lleva su estrafalaria y pecadora conducta más allá, incluso, de unos límites que Ovidio jamás se hubiera atrevido a sobrepasar, había aparecido por primera vez, como personaje literario, en España durante el siglo XVII, en una historia escrita por el dramaturgo Gabriel Téllez, más conocido literariamente como Tirso de Molina. Para cuando Byron comenzó a escribir su epopeya bufa en 1818, en Venecia, Don Juan era ya uno de los más célebres estereotipos de malo, tanto del teatro como de la ópera, siendo, incluso, protagonista del *Don Giovanni* de Mozart. Byron, que siempre había deseado, un tanto irónicamente, ser un auténtico bribón, anunciaba al principio del primer canto de su poema:

La muerte de Wolfe es un grabado basado en una pintura de Benjamin West. Ninguna de las figuras que aparecen junto a Wolfe –aparte, posiblemente, del indio– se encontraba a su lado cuando el general murió en la batalla de Quebec. Los personajes que figuran en el cuadro pagaron una especie de suscripción para verse incluidos en el mismo.

> Quiero un héroe: un hombre insólito quiero,
> que cada año y mes aparezca uno nuevo, quiero,
> hasta que, tras saturar con cantos las gacetas,
> el tiempo descubra que él no es el verdadero;
> de los que son como ellos no me jactaré,
> por lo que a nuestro viejo amigo Don Juan he de acudir.
> Todos le hemos visto en pantomimas,
> siendo enviado al diablo antes de tiempo.

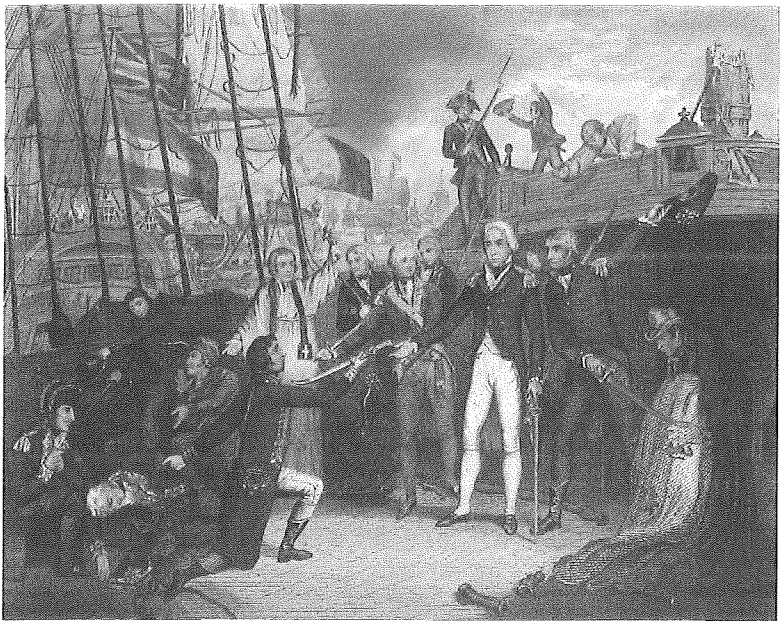
A continuación, Byron ofrece todo un catálogo de héroes –desde el general Wolfe, el conquistador de Quebec, hasta el caído almirante de la batalla de Trafalgar, lord Nelson y los líderes de la Revolución Francesa– sobre cada uno de los cuales

declara que «no cuadran en mi poema». Lo que tiene don Juan, y a los demás les falta, es una especie de atractivo sexual de carácter heroico, una suerte de encanto sombrío que fascina a todo el mundo. Sin embargo, tras la actitud satírica del poema hacia los héroes que se dejan llevar por sus deseos personales, subyace un personaje mucho más misterioso y profundo que intenta quebrantar tabúes y atravesar barreras sociales, todo ello con el ánimo de apagar esa sed de autosatisfacción que, obligado por su ego, padece y que apunta, con dedo acusador, hacia las costumbres de una sociedad desinhibida. Don Juan es, pues, seudónimo de libido.

En el decimoséptimo canto del poema, Byron admite que el mundo interior de don Juan es un campo de batalla en el que el bien y el mal luchan encarnizadamente –una suerte de tierra de nadie de naturaleza escatológica–, pero donde el mal va venciendo. El mismo don Juan se define a sí mismo como una serie de apariencias superficiales que enmascaran una realidad muy diferente, tanto emocional como psíquicamente; es una caja de Pandora de emociones entremezcladas, un potencial y peligroso guerrero vikingo a la espera de poder dar rienda suelta a sus inquietudes.

> Moderado soy, aunque jamás tuve mesura;
> modesto soy pero con cierta seguridad en mí;
> también mudable, aunque, de alguna forma, *idem semper*;
> paciente, pero no enamorado del aguante;
> alegre, aunque, a veces, más proclive al quejido;
> apacible, si bien, a menudo, una suerte de *Hercules furens*:
> Por ello casi pienso que de la misma piel
> en lugar de uno se pueden sacar dos o tres.

La referencia a *Hercules furens* está tomada de la tragedia de Eurípides, *Hércules*, en la que se narra la historia de cómo el hijo de Zeus fue arrastrado a la locura por las Furias. Byron es consciente de que *Hercules furens* es una clave que sirve para denominar a una personalidad que ha sido llevada a la perdición



Lord Nelson, tal cual le veían en su propia época, como comandante y como líder, una figura focal que se rodeó a sí misma de toda clase de elementos para poder exhibir su propia gloria.

por fuerzas ocultas sobre las que no tiene control alguno, fuerzas capaces de desencadenar la terrible furia que tienen soterrada en ellas. Don Juan sabe que es un hombre complejo y es esta complejidad, precisamente, lo que más admira Byron de su carácter. Byron es consciente de que don Juan no es, simplemente, un personaje característico del romanticismo a quien exasperan los límites que le imponen unas normas sociales heredadas del pasado o, incluso, una metáfora del propio poeta que lo ha creado; en consecuencia, decide estudiar mucho más profundamente el interior de esta heroica personalidad. Y lo que encuentra es que en la raíz de dicha identidad se halla un ego totalmente decidido a no servir a nadie que no sea él mismo. Siempre habrá quien pueda aducir que Byron no es

sino un producto de su tiempo, de una época que descubrió el poder del individualismo. Pero la libertad va siempre acompañada de la responsabilidad y Byron era demasiado consciente de que una personalidad desenfrenada y tan rica en posibilidades podía ser tan creativa como resultar misteriosamente destructiva.

En lo que suponía, prácticamente, un comentario sobre el periodo romántico en general, una época que defendía la investigación intelectual de la revolución, de las invenciones y de la libertad sin freno, Byron especulaba sobre hacia dónde podría conducir dicha investigación de posibilidades. En efecto, en el canto decimocuarto, Byron permite que el lector sepa que su protagonista es un individuo insólito –más inusitado aún que la verdad– y que, al examinar las acciones e ideas de este héroe infausto y sombrío, el lector debe escudriñar más allá de lo que conoce. El héroe infausto es, pues, la antesala de lo desconocido:

> Es extraño, pero cierto; porque la verdad es siempre extraña;
> más extraña que la ficción: si pudiera ser dicha,
> ¡cuánto ganarían las novelas con el cambio!
> ¡Qué diferente el hombre vería el mundo!
> ¡Cuán a menudo vicio y virtud intercambiarían su lugar!
> El nuevo mundo nada tendría que ver con el viejo,
> si algún Colón de los mares de la moralidad
> mostrara a la especie humana las antípodas de sus almas.

En este canto evoca, asimismo, toda una antología de personajes tentadores de algunas grandes obras del pasado, incluyendo al pícaro navegante Odiseo, el del Canto XXIV del *Infierno* de Dante, quien se atreve a romper el tabú de vivir la muerte en vida y navega hasta el mismo umbral del monte Purgatorio, la puerta de entrada al paraíso, allá en los confines más remotos del mundo. Pero Byron tenía algo más en mente. Quizás, como él mismo sugería, el mundo está también en el interior de la persona, y en esa geografía interior moran lugares, ideas

y experiencias que, acaso, no deberíamos visitar. Ir o no ir; ésa es la cuestión. El debate resultante es una batalla entre la virtud y el vicio y, en último término, entre el bien y el mal.

Para su época, don Juan es un tipo de héroe nuevo, el héroe infausto. Los héroes sombríos como él son producto de la reflexión, no sobre el mundo real, sino acerca del mundo interior, de la identidad y del ego que subyacen bajo la delgada pátina de convenciones sociales burguesas como la ley, la moral, la religión e, incluso, el arte. Dicha clase de héroes son una especie de advenedizos que fascinan a los lectores porque desafían todas esas convenciones y viven unas vidas tan misteriosas y tan perturbadoramente disonantes que vienen a ser como profundos pozos que nos impiden reflexionar sobre el mundo familiar.

La naturaleza potencialmente volátil del héroe infausto es, sin duda, parte de su gran atractivo. Incluso la propia Charlotte Brontë pareció haberse sentido fascinada por la personalidad byroniana, y hasta un punto tal que la introdujo en su novela *Jane Eyre*, en la que un héroe infausto es el coprotagonista de la obra: el señor Rochester. Cuando se encuentra con él por vez primera, la mente de Jane está ocupada en una fantasía gótica sobre el mítico Gytrash, un ser mitad hombre, mitad bestia, que merodea por los campos y que, al igual que la Esfinge, destroza a sus víctimas, bien sea con sus garras o bien por medio de sus preguntas. Las observaciones que hace Jane sobre Rochester, su patrón y futuro marido, se habrían podido escribir, fácilmente, sobre lord Byron y, acaso, por el mismo Byron:

> Tenía un rostro sombrío, de expresión adusta y frente muy marcada; sus ojos y sus pobladas cejas le daban, en aquellos momentos, una apariencia colérica y frustrada; había pasado ya la juventud, pero sin haber llegado a la madurez: podría tener, quizás, unos treinta y cinco años. Yo no sentía ningún miedo ante él, si acaso un poquito de timidez. Si hubiera sido un caballero joven y guapo, de aspecto heroico, no me habría

atrevido a permanecer allí de pie, preguntándole cosas en contra de su voluntad y ofreciéndole mis servicios, los cuales él nunca me había solicitado. Yo casi nunca había visto a ningún joven guapo; y nunca en mi vida había hablado con alguno. Sentía una reverencia abstracta, hasta el punto de rendirle pleitesía, por la belleza, la elegancia, la galantería y por el poder de seducción; pero si hubiera encontrado alguna de esas cualidades encarnadas en una forma masculina, yo habría sabido, instintivamente, que ninguna de ellas hubiera sentido o podría experimentar simpatía hacia nada de mí, y las habría evitado como si hubieran sido llamas, relámpagos o algo así, que son brillantes pero muy antipáticos.

Jane Eyre es, en realidad, un estudio sobre la dinámica de la atracción. Para Jane, Rochester es un auténtico misterio porque posee dos o tres personalidades diferentes escondidas tras la imagen que habitualmente muestra ante el mundo. De forma superficial, es un amo distante y esquivo, un noble cuyos pasado y presente están ocultos bajo el mayor de los secretos. Cuanto más reservadamente se comporta, más se siente Jane atraída hacia él. El mismo Rochester se da cuenta de que él no es sino un misterio envuelto en enigmas, y así se lo confiesa a su gobernanta: «Vivir para mí, Jane, es como estar al borde del cráter de un volcán que, cualquier día, podría entrar en erupción y vomitar fuego desde sus entrañas». Charlotte Brontë pretende que sus lectores contemplen a Rochester como una personalidad volcánica, rebosante de fuego y de azufre. Jane considera y adivina en él esa posibilidad byroniana de que algo extraño, lleno de pasión y de deseo incontrolado, estalle súbitamente en su interior, arrollando a ese autocontrol que ejerce, implacable, sobre sus modales, sus códigos sociales e, incluso, sus propias convicciones. Y Jane lee en la tectónica naturaleza de Rochester como si fuera un misterio que necesitara resolver; y, cuanto más impenetrable se muestra, más atraída se siente por él:

> Era algo vago e inconcreto –¿sería una expresión siniestra o pesarosa, premeditada o abatida?–, que se hacía evidente, entonces y ahora, ante la vista de cualquier observador cuidadoso, y que se esfumaba de nuevo antes de que alguien pudiera penetrar y desvelar parcialmente aquellas extrañas profundidades; era algo que solía hacer que me sintiera temerosa y encogida a la vez, como si hubiera estado vagando entre colinas de aspecto volcánico y hubiera percibido, repentinamente, que la tierra temblaba y que, además, hubiera visto cómo se abría un abismo ante mí: algo que yo aún contemplo de vez en cuando; y con el corazón palpitante, pero no con los nervios paralizados.

Sin embargo, cuando la tierra finalmente se mueva, las consecuencias para Jane y Rochester serán terribles, catastróficas. La primera esposa de Rochester, una mujer demente encerrada en el ático, incendia la casa solariega y, como resultado del tremendo incidente, Rochester se queda ciego. La tantas veces por él rechazada Jane, que ya ha logrado descubrir cuál era su verdadera identidad –heredera de un comerciante de vinos– vuelve con su antiguo patrón y se convierte tanto en sus ojos como en su esposa. Por su parte, Rochester se percata de que se ha comportado como un verdadero canalla con ella –al haberle ocultado todos los detalles sobre su vida, incluso la vez en que se había disfrazado de vieja gitana para leerle la mano a la propia Jane– y que ha estado interpretando un papel de héroe infausto para su imaginativa heroína. Tras perder la visión física, Rochester logra adquirir una nueva suerte de claridad mental que le permite ahuyentar toda clase de ilusiones, que no eran sino el disfraz que adoptaban tanto las mentiras como los artificios que él solía utilizar para jugar con las emociones de Jane. Con un punto de remordimiento por haber llegado hasta extremos propios de una personalidad byroniana, Rochester se define a sí mismo como alguien que ha sido literalmente fulminado por el castigo divino. La suya es la figura característica de quien ha estado fuera de las normas de la sociedad, en-

frentándose a las leyes y convenciones de la moral y la ética para, al final, caer tristemente derrotado:

> ¡Jane! Tú crees, me atrevo a decir, que soy un perro pagano: pero mi corazón está ahora henchido de gratitud para con el Dios benefactor de esta tierra. Él no ve como ve el hombre, sino muchísimo más claramente. No juzga como juzga el hombre, sino mucho más sabiamente. Me he comportado mal: he debido mancillar mi flor inocente, exhalando culpas sobre su pureza. Y el Omnipresente la arrancó de mí. Yo, en mi obstinada rebelión, casi maldije la dispensa que me otorgó: en lugar de someterme al decreto, lo desafié. Y la justicia Divina siguió su curso; las calamidades se abatieron duramente sobre mí: me vi forzado a transitar por el valle de las sombras y de la muerte. *Sus* castigos son implacables; y uno de ellos me ha golpeado con tanta violencia que me ha hecho humilde para siempre. Tú sabes que yo me sentía orgulloso de mi fuerza. Pero ¿qué ha sido de ella ahora, que me veo obligado a entregarme a la guía de extraños, al igual que un niño lo hace a causa de su debilidad?

Lo que subyace en el núcleo de esta confesión de Rochester es su total consciencia del poder que, como héroe infausto que era, tenía sobre ella. Y Jane, que es solamente humana, le acepta como una especie de reclamo para plasmarlo en ese misterioso velo tras el cual esconde su secreta sexualidad.

El héroe infausto es alguien que rompe los tabúes de la sexualidad y las represiones sociales dando una imagen siempre condicionada por el nivel hormonal, similar, por ejemplo, a la que podía ofrecer el actor James Dean. Empero, la idea de un intruso incontrolable –la figura del rebelde, con o sin causa– tiene raíces mucho más antiguas en la tradición occidental. Consuetudinariamente, la justicia poética era el principio operativo fundamental de la literatura: el bueno era recompensado y el malo recibía su castigo. Las únicas excepciones a tal regla eran unos personajes llamados *nemeses*, que actuaban tanto

con un gran sentido de la justicia como por razones de simple venganza. El o la *némesis* –habitualmente se trataba de una diosa– era un agente que actuaba para aplicar el castigo divino. Al igual que Hera había hostigado a Hércules, la *némesis* debía atacar al héroe justo en el momento de su triunfo, con mucha frecuencia para contrarrestar su *hubris*. No importaban las funestas consecuencias que dichas acometidas pudieran acarrear al protagonista; siempre se producía la sensación de que aquello era algo que tenía que ocurrir, porque el héroe era demasiado presuntuoso y necesitaba una cura de humildad. El o la *némesis* hacían siempre gala de una naturaleza sumamente fría, casi propia del mundo de los negocios. Él o ella intervienen nada más que para representar una postura contraria a la del héroe. Y éste, por su lado, no debe interpretar su presencia como una cuestión personal.

Cuando en la imaginación occidental se produjo aquel gran cambio que supuso la aparición del sistema de creencias judeocristiano, la idea del *némesis*, en la cual la retribución no era nada más que una parte de la manera de hacer negocios con la vida, se transformó por completo. En el universo imaginativo judeocristiano, Dios era el responsable de dicha retribución y Él sería quien tratase dicho asunto en la otra vida (porque la misericordia y la justicia eran los principios operativos de todo el universo). En todo aquel gran esquema cosmológico, el castigo en esta vida se vería reemplazado por la idea del infierno. La ley divina era algo que se podría descubrir, más adelante, por medio de algún personaje. El Dios judeocristiano (como se dice en Job 38, 1-42, 6) tiene mejores cosas que hacer que preocuparse por ansiedades y miserias humanas. Tiene que dirigir el universo.

El problema que supuso la desaparición del *némesis* no se perdió, sin embargo, en algunos filósofos como Boecio. En su obra *La consolación de la filosofía* –que es un intento de entender la relación y las diferencias que hay entre la buena y la mala fortuna, de comprender por qué razón ocurren cosas malas a gente buena–, este pensador romano, encarcelado a la

sazón, llegaba a la conclusión de que existía gente que rechazaba las leyes de Dios y las de la naturaleza. Confrontando esta cuestión con la presencia del mal en el universo, Boecio lograba inventar, por mero accidente, la noción que contemporáneamente se tiene del antagonista como individuo que hace el mal:

> Pero la mayor causa de mi tristeza es, realmente, ésta: el hecho de que, a pesar de que sea un buen timonel el que guía al mundo, el mal puede todavía existir e, incluso, actuar sin recibir castigo alguno. Seguramente, este hecho ya os causará un considerable pasmo. Pero hay algo que es incluso más turbador. Cuando la maldad florece y gobierna, no sólo hace que la virtud no tenga recompensa, sino que ésta es pisoteada por los pérfidos y es castigada en lugar de serlo el crimen. Que esto pueda ocurrir en el reino de un Dios omnisciente y omnipotente, que sólo desea el bien, es algo que excede nuestra perplejidad y nuestro lamento.

Boecio sabía muy bien de lo que hablaba. Él mismo había perdido todas sus propiedades y había sido encarcelado y torturado sin saber por qué. Intentando explicar lo absurdo de su situación, el filósofo argumenta que la desgracia es cuestión, en buena medida, de cómo cada uno percibe los acontecimientos. Boecio viene a ser algo así como el padre de la moderna manipulación de la información. Hay que mirar el lado positivo y brillante de las cosas, dice, porque incluso las nubes más oscuras tienen revestimientos plateados.

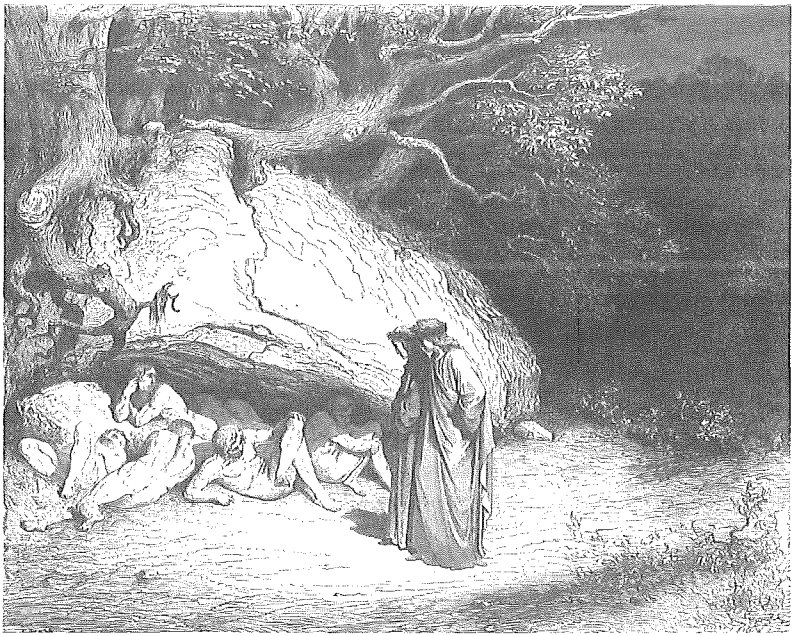
La Dama Filosofía, con quien Boecio conversa mientras se encuentra en prisión, le asegura que «el pecado nunca queda sin castigo ni la virtud sin recompensa, porque lo que les ocurre a las personas buenas es siempre venturoso y lo que sucede a las personas malvadas es siempre aciago». «La maldad de los otros», sostiene Dama Filosofía, «no puede jamás disputar la gloria a la bondad». La gloria, argumenta, es algo que se toma prestado, un orgullo temporal en el interior de uno mismo

que puede parecer bueno durante algún tiempo, pero que no tiene un valor duradero. Ésa era, precisamente, la clase de gloria que Byron percibía respecto a la fama efímera de ciertas figuras históricas, como las de Danton, Nelson y Bonaparte. La maldad puede vencer en su lucha contra la bondad por hacerse con la buena fortuna, pero su triunfo es tan sólo temporal. El hecho de ser una persona bondadosa era ya una recompensa en sí mismo y no era necesario mirar más allá de la bondad para lograr ninguna gratificación adicional, porque las recompensas terrenales son fugaces. La bondad, como virtud en sí misma, puede mejorar y fortalecer al individuo. Pero, incluso en tal escenario, tan sólo sirve para facilitar el camino hacia algo que se encuentra más allá de este mundo. En los romances del ciclo artúrico, un caballero era calificado por su capacidad para superarse a sí mismo, para, así, volver a encontrarse tras haber perdido su rumbo. Alfred, lord Tennyson, en «El santo grial», perteneciente a los *Idilios del rey*, toma un pasaje de los evangelios, el de Mateo 10, 39 –«El que halla su vida, la perderá, y el que la perdiere por amor a mí, la hallará»–, para utilizarlo como inscripción en el sillón mágico, el Siege Perilous [Sitio Peligroso], en el que únicamente puede sentarse sir Galahad. Para los lectores medievales ésta podría haberles parecido una recompensa sorprendente. La idea que subyace en dicho Siege Perilous, e incluso en el propio argumento de Boecio, es que el ego está en camino de alcanzar logros espirituales y que el verdadero mérito únicamente puede medirse de forma abstracta. Boecio, en su obra *La consolación de la filosofía*, afirmaba que «no se puede pensar en nadie como un ser humano cuando se ve que se ha transformado a causa de la maldad. Lo que se puede decir de alguien que roba con violencia y que incendia con afán de lucro es que se asemeja a un lobo».

Dante toma la palabra a Boecio, llenando una buena parte de su infierno con aquellos que han cometido los pecados del lobo, feroces crímenes cometidos contra la humanidad tan sólo por acumular ganancias materiales. En su *Infierno*, y mien-

tras Dante se dedica a recorrerlo, no puede evitar el quedarse fascinado por la gente con que se encuentra, ante la que se detiene y con la que conversa, en un intento de aprender importantes lecciones sobre la naturaleza de la condición humana. La fascinación que Dante experimenta ante el mal da idea a los lectores modernos de su gusto por los personajes que han cometido graves atropellos y luego se deleitan en sus errores, haciendo el autor de ellos el centro de la historia. Aquellos cuyas almas residen en el infierno están atrapados por su propia historia personal. No son capaces de ver más allá de su propio ego o de los deseos que les condujeron a la condenación eterna. Y tales deseos superan su capacidad de percibirse a sí mismos en relación con la perspectiva, de mayores dimensiones, de Dios y la eternidad. La cuestión más importante que se puede hallar en el núcleo del *Infierno* de Dante, y en último término en *La consolación de la filosofía*, radica en saber por qué los condenados daban tanta importancia a los fines que pretendían y que excluían todas las demás posibilidades, incluyendo la legalidad y la moralidad. Boecio nunca respondió, por completo, al problema de la envidia, consistente en que al ver el triunfo de la gente mala, las personas buenas se sentían, de alguna manera, engañadas, especialmente en términos materiales. La cuestión, realmente preocupante, de qué se podía hacer para tratar de igualar las cosas con quienes actuaban en contra del sufrido protagonista nunca fue resuelta por la literatura judeocristiana. Hubo que esperar a que surgiera una forma materialista de entender el universo, la del Renacimiento, para que ésta revigorizara la fascinación que sentía ante el antagonista vencedor, que triunfa sobre el bien en el mundo temporal. Por muy desolador que ello pudiera parecer, el mal ha tenido siempre un lugar en la literatura, y los lectores siempre han ingerido su presencia con una mezcla de fascinación y repulsión.

En el año 1512, el florentino Nicolás Maquiavelo explicaba, en el que habría de convertirse en uno de los textos de referencia del Renacimiento, que esa extraña fascinación por la



Dante se detiene a hablar con algunos de los condenados en el infierno. Grabado del siglo XIX en el que se puede apreciar la interpretación que hacía Gustav Doré del Canto IV, *Infierno,* de la *Divina Comedia.*

transgresión y la actuación maléfica era, en términos puramente materiales, un rasgo muy normal en la naturaleza humana. Si alguien tenía que hacer algo desagradable para satisfacer, así, su avaricia y su ambición, ese ímpetu necesario para llevar tal acción a efecto podría haberse generado, muy probablemente, en los propios sistemas regularizados de la sociedad. La maldad, según escribía Maquiavelo en su obra *El príncipe,* era un elemento con el que se podía trabajar para, al final, orientarlo hacia el fin más elevado del bien común:

> El deseo de adquirir más es generalmente reconocido como algo muy natural y común; y, cuando los hombres tienen éxito en esta tarea, siempre son alabados en lugar de condena-

dos. Pero cuando les falta habilidad para lograrlo y, aun así, quieren conseguir más a toda costa, entonces se hacen merecedores de la condenación por sus errores.

Para Maquiavelo, el objetivo –el fin que justificaba los medios– era la unificación de Italia, la expresión de un espíritu nacionalista que finalmente evolucionara hacia una cierta clase de nobleza de mayor nivel. Pero, para él, esa elevada meta justificaba el empleo de casi cualquier medio para poder alcanzarla. Maquiavelo argumentaba que la violencia y la traición eran necesarias y que los individuos eran perfectamente prescindibles, asertos, todos ellos, que iban radicalmente en contra de cuanto venía expresando la moralidad cristiana desde los tiempos de Boecio.

Sin embargo, con aquel pequeño libro de Maquiavelo había un serio problema: cuando se publicó, a principios del siglo XVI, fue interpretado no como un estudio clínico de la sucia realidad de la política –o, si así se desea, sobre el negocio de hacer negocios–, sino como una auténtica declaración de corrupción moral. Los lectores de *El príncipe*, tanto florentinos como del resto de países europeos, entendieron que aquél era de la clase de libros que no se debían leer y, por lo tanto, *tenían* que leerlo. La palabra «maquiavélico» se introdujo en el lenguaje, viniendo a significar que alguien era «traicionero, dominado por la avaricia y por motivaciones malévolas y decidido a alcanzar todas sus ambiciones sin importarle el daño que por ello tuvieran que sufrir los demás». Como tipo de personaje literario, la figura maquiavélica es capaz de dar la vuelta a cualquier situación o circunstancia en beneficio propio, independientemente de los perjuicios que puedan padecer quienes se hallan a su alrededor. Es un personaje inmoral, alguien carente del menor escrúpulo y que jamás siente el más mínimo remordimiento por sus actos. En un drama o en una narración, esta figura maquiavélica usurpa el lugar de los personajes virtuosos, al punto de lograr que toda la atención, y tanto del propio autor como la del lector, se centre en el éxito

o fracaso de sus aventuras. Tras la aparición de este personaje maquiavélico, el mal ya pudo sustraer el papel principal de la obra literaria. El mal, que siempre había permanecido al acecho entre las sombras, se convirtió, repentinamente, en la faz y el centro de todo, haciendo, en todo momento, ostentación de sus vicios, a la vez que poniendo de manifiesto todos los fallos humanos a una escala verdaderamente grotesca. El personaje maquiavélico mostraba al público lo más sombrío de su propia naturaleza humana. Quizás, la única solución que cabía era, una vez insinuada su presencia, trabajar con los fallos humanos para convertirlos, a todos ellos, en unos efectos aceptables. El antagonista se podría convertir en protagonista, mientras que aquellos que se encontraran en su momento de mayor virtud serían distanciados, repelidos por el drama, terrible, que suponía el éxito del mal y verse contemplados con pasmo y conmoción. Lo que Maquiavelo pretendía decir era que el mal no se hallaba fuera de la estructura y del orden de la naturaleza, sino que era parte integral de ella. *El príncipe* crearía su propia aura al explicar cómo funcionaban los lados más oscuros tanto de la vida como de la política.

Entre los primeros en lanzarse en medio de la batahola de condenas hacia aquel tratado del político florentino se encontraba un alguacil adjunto de Londres, un hombre, joven aún, que intentaba prosperar en la sociedad política inglesa. En un libro que escribió antes de 1520, pero que no sería publicado hasta 1557, este funcionario de la ley condenaba sin paliativos a todos cuantos empleaban medios perversos para buenos fines. Su objetivo era Ricardo III, el último rey de la dinastía Plantagenet que reinaría en Inglaterra, cuya muerte en 1485, en la batalla de Bosworth Field, daría fin a la Guerra de las Rosas. El funcionario de la ley y el orden de Londres se consideraba a sí mismo un apologista del régimen de la casa Tudor de Enrique VII, quien tenía unas más que cuestionables aspiraciones al trono. Para asegurar la autoridad del nuevo régimen, el *ancien régime* tenía que ser eliminado por completo, y el prometedor joven londinense volvió la mirada hacia Ma-

Ricardo III, en un grabado de principios del siglo XVIII. Nótese que en esta imagen, basada en un cuadro de la corte del propio Ricardo, éste no luce ninguno de los atributos característicos de personaje maquiavélico que le atribuía Tomás Moro.

quiavelo, inspirándose en él para poder dar su propia definición del mal.

En su *Historia de la penosa vida y desdichada muerte de Eduardo V y del entonces duque de York, su hermano,* una obra que más adelante se habría de conocer como *La historia del rey Ricardo III,* aquel ambicioso funcionario de la justicia reformulaba la historia con el fin de dar la sensación de que valía la pena olvidar el pasado. El nombre de aquel joven londinense era Tomás Moro, quien, efectivamente, logró tener un gran éxito en sus ambiciones políticas, llegando a convertirse en lord canciller de Inglaterra en el año 1529. A Enrique VIII debió de haberle gustado mucho todo cuanto Moro había dicho acerca de aquel hombre a quien su padre había destronado en Bosworth Field. En consecuencia, le recompensó con un antiguo palacio, Cros-

by Hill, propiedad que había sido del mismo Ricardo III y al que Moro se trasladó inmediatamente desde su anterior residencia de Holborn, en el centro de Londres, Támesis abajo, para ir a residir al lado del palacio del rey en Chelsea.

Pasarían más de cuatrocientos años antes que la vituperada figura de Ricardo III pudiera recuperarse de la descripción que de él había hecho Tomás Moro en su *Historia del rey Ricardo III,* muy pródiga a la hora de resaltar los atributos de Ricardo como propios de un sórdido villano, falso y deforme. (El que sus actuaciones fueran correctas o no sigue siendo, aún, objeto de debate entre los historiadores.) Sin embargo, lo que surge del mencionado libro es el retrato de un hombre que vivía al margen de las leyes de Dios y de la naturaleza:

> Ricardo, el tercer hijo, aquél por quien hoy rogamos, era en ingenio y valor igual a cualquiera de ellos, pero en cuerpo y destreza estaba muy por debajo de ambos; bajo de estatura, de miembros deformes, jorobado, su hombro izquierdo estaba mucho más alto que el derecho; de semblante muy poco favorecido, y de expresión belicosa [es decir, lo que se llama aspecto marcial en el caso de los grandes hombres] en lugar de la que en otros hombres es de sabiduría; era malévolo, colérico, envidioso, y, desde antes nacer, siempre presuntuoso. Son ciertas las informaciones de que la duquesa, su madre, tenía tanto bullicio en sus quehaceres que no pudo ser asistida en el parto y que él vino al mundo con los pies hacia delante, mientras que los demás hombres nacen al revés, y (tal como la fama pregona) también nació con dientes; no se sabe si fueron hombres malignos quienes informaron sobre la verdad, o fue la misma naturaleza la que cambió muchas cosas que habían sido extrañamente perpetradas. No fue mal capitán en la guerra, hacia la que tenía más disposición que hacia la paz. Obtuvo diversas victorias, y algunas veces derrotas, pero nunca por avatares de las mismas sino por culpa de su propia persona, tanto por falta de osadía como de orden político; exento de hacer lo que él llamaba repartos y, de alguna manera, por encima de su impulso

liberal, lograba hacer inconstantes amistades con grandes presentes, para lo cual se dedicaba de buena gana al pillaje y al expolio en otras ciudades, lo que le granjeaba odios inquebrantables. Era propincuo y misterioso, un profundo hipócrita, de talante despreciable, arrogante de corazón, exteriormente amigable mientras que odiaba en su interior, no permitiendo que le besaran quienes él ya había decidido asesinar; cruel y despiadado y no sólo por hacer siempre el mal, sino a menudo por ambición, y también por razones de seguridad y el deseo de incrementar sus posesiones.

En otras palabras, y según la impresión de Tomás Moro, Ricardo era un ladrón de aspecto sumamente desagradable, que compraba amistades y cuya motivación primaria era la avaricia. Treinta y cinco años después de publicarse la *Historia del rey Ricardo* de Moro, un joven autor teatral daría, en Londres, una vuelta de tuerca adicional para crear uno de los personajes más viles que jamás hayan sido presentados en drama alguno.

En el acto V, escena III de *La tragedia de Ricardo III*, de William Shakespeare, el duque de Richmond, quien algo más adelante habría de convertirse en el rey Enrique VII, habla a sus mesnadas de las características de su oponente:

Excepto Ricardo, aquellos contra quienes luchamos
prefieren que venzamos nosotros antes que aquel
a quien siguen.
Pues ¿quién es ese que siguen? Realmente, caballeros,
un tirano sangriento y un homicida;
alguien elevado por la sangre y que sobre sangre tiene
su poder cimentado;
que usó todos los medios para llegar donde está
y asesinó a quienes fueron sus medios para ayudarle;
una sucia piedra convertida en preciosa por estar engarzada
en el trono de Inglaterra, que él ocupa indebidamente;
alguien que siempre fue enemigo de Dios,
por lo que si lucháis contra el enemigo de Dios,

Dios, en justicia, os tendrá por sus soldados;
si queréis sudar para derribar a un tirano,
dormiréis en paz cuando el tirano haya sido aniquilado;
si lucháis contra los enemigos de vuestro país
lo mejor de vuestra patria os recompensará por vuestro sacrifico;
si lucháis en salvaguardia de vuestras esposas,
vuestras esposas os recibirán como conquistadores;
si libráis a vuestros hijos de la espada,
los hijos de vuestros hijos os desquitarán en vuestra vejez.

Lo que aquí pretende manifestar Richmond es que cuando alguien se enfrenta a la inmoralidad de un monstruo tiránico, no existe nada inmoral en quitarle la vida, exactamente el mismo argumento utilizado por Dietrich Bonhöffer para justificar el papel que él había desempeñado en el intento de asesinato de Hitler. *Sic semper tyrannus.* Vivir por la espada, morir por la espada, es su forma de ver las cosas, un criterio tan real y brutalmente claro como los motivos de su oponente. El lugarteniente de Richmond, Blunt, es igualmente consciente de que las fuerzas de los Tudor, en vísperas de la batalla de Bosworth Field, se enfrentan a un personaje maquiavélico. Blunt observa que Richard «no tiene amigos, sino que son sus amigos por miedo», una alusión directa a la afirmación de Maquiavelo de que «es mejor ser temido que amado». A pesar de la profunda depravación en la que Ricardo se halla sumergido –tras haber asesinado a sus hermanos y a sus sobrinos e intentado casarse con otra sobrina, después de que su propia cuñada le hubiera rechazado–, por lo que le vilipendian tan severamente quienes se han alzado en su contra es por su avaricia sin límites y su deriva incontrolada. Richmond señala a Blunt que el país, bajo el reinado de Ricardo, está «aplastado bajo el yugo de la tiranía»; es como una viña hollada por un jabalí –el símbolo de la casa de York, a la que pertenecía Ricardo– que «vierte vuestra cálida sangre como si fuese agua / y hace su comedero / en vuestros cuerpos eviscerados». El hecho de que Ricardo se vea

comparado con un jabalí –y no sólo en este pasaje, sino, también, en un discurso del servil y ya condenado Hastings, en el acto III, escena II– parece sugerir que la presencia de un protagonista maquiavélico en el drama es una metáfora de que se habían vuelto las tornas:

> Huir del jabalí antes de que el jabalí ataque
> es animar al jabalí a que nos siga
> y hacer que nos persiga cuando no quería cazarnos.

Es decir, la pieza se ha convertido en el cazador. El universo de *Ricardo III* es un lugar de alteración sistemática del orden establecido y no simplemente de perversión, en el que la vida, la moralidad y la justicia se han visto suplantadas por sus opuestos, y ello como consecuencia de que el reino se ha convertido en un lugar en el que impera el más absoluto desgobierno.

Shakespeare, extrañamente, titula su obra *La tragedia de Ricardo III*, lo que parece querer insinuar que, en el núcleo del drama, se halla un protagonista imperfecto que padece de una *hamartia*, o ceguera estratégica, que le habrá de llevar al colapso. Pero no se trata, únicamente, de que Ricardo *tenga* un trágico defecto. Es que él, en sí mismo, *es* un defecto trágico, un amasijo de autoengaños que recorre, rampante, los paisajes de un país entero. Lo que mueve a Ricardo es su ego desbocado. En una escena que Shakespeare había tomado prestada directamente de Séneca, Ricardo se enfrenta a sus acusadores siendo plenamente consciente de sus actos. Intenta hablar, a su manera, de lo que tan inoportunamente se ha percatado: que él tiene, realmente, algunos escrúpulos y que tendrá que pagar por sus crímenes:

> ¿Qué es lo que temo? No hay nadie por aquí.
> Ricardo ama a Ricardo: esto es, yo soy yo.
> ¿Hay algún asesino por aquí? No. Sí, yo lo soy.
> Entonces, huiré. ¿De quién, de mí mismo? Gran razón para ello:

para que no me vengue. ¿De quién, de mí mismo?
Ah, me quiero a mí mismo. ¿Por qué? ¿Por cualquier
cosa buena que me haya hecho a mí mismo?
¡Oh, no! ¡Ay! Más bien me odio
Por las horribles acciones cometidas por mí mismo.
Soy un malvado.

Los remordimientos de conciencia de Ricardo aparecen en el drama demasiado tarde como para rescatar a quien ya ha caído. La tragedia, viene a decir Shakespeare, no la padece el protagonista, sino todos aquellos que, accidental o intencionadamente, se encontraban en la órbita del rey. El hecho de que Ricardo se tema a sí mismo y se dé cuenta de que todo lo que ha hecho mal tiene escasas consecuencias. Al final de la obra, nadie está del lado de Ricardo y su caída es un asunto lógico que espera todo el auditorio:

No hay criatura que me ame;
y, si muero, ningún alma se compadecerá de mí.
Pero no, ¿por qué habrían de hacerlo, si ni yo
siento piedad de mí mismo?

Quizá el único acto de justicia de todo el drama, aparte del triunfo de Richmond sobre este personaje maquiavélico tan tenebroso, es que Ricardo se dé cuenta de que él es un universo en sí mismo, en el que habitan sus fantasías más recónditas e inconfesables, solazándose hasta la extenuación. Shakespeare parece estar diciendo que los seres humanos tienen sus límites y que intentar llegar más allá de ellos es enfrentarse a la ausencia interior que supone un yo personal sin control alguno, es decir, a un ego enfrentado al agujero negro de la propia identidad que subyace tras él como si fuera un Minotauro hambriento.

Mientras Shakespeare escribía su *Ricardo III*, es muy probable que tuviera en mente otra obra que, si bien ya había sido estrenada en 1588, no sería publicada hasta 1604. Dicho drama lo había escrito el que por aquel entonces era el mayor rival –y,

en algunas ocasiones, también modelo dramático– de Shakespeare, un misterioso héroe infausto del Renacimiento inglés, Christopher Marlowe. Marlowe, que había disfrutado de una educación universitaria, se sentía fascinado por la lucha interna que se producía en un personaje. Le intrigaba enormemente la escatología, la rama de la teología que se ocupa de lo que los griegos denominaban *eskhatos*, o últimas cosas, es decir, el alma del hombre sometida a juicio. Las almas buenas, según sabía muy bien Marlowe, iban al cielo para recibir allí su recompensa, mientras que las malas eran enviadas al infierno. El castigo era inevitable para el pecador no arrepentido. Pero, se preguntaba Marlowe, ¿qué ocurriría en el caso de que un individuo lograra retrasar su castigo el tiempo suficiente como para cometer el pecado de representar a Dios en la tierra?

La respuesta a esta cuestión se encuentra en su obra *Doctor Faustus*. En ella, Marlowe narra la leyenda de un astrólogo polaco que, durante las décadas de 1480 y 1490, logró ganar, por toda Europa, una notable reputación de charlatán por sus exageradas declaraciones a propósito de ciertos poderes misteriosos que aseguraba poseer. Su asesinato, igualmente misterioso, fue achacado al mismo diablo, creándose la leyenda de que aquel astrólogo, de nombre Fausto, había hecho un pacto con el dueño y señor del infierno, vendiéndole su vida a cambio de conocimiento y poder. Los humanistas de la escuela de Tomás Moro sabían que aunque el conocimiento, en sí mismo, fuera infinito, existían, sin embargo, unos límites impuestos a la capacidad del hombre, y ello por una buena razón. Estos humanistas, que interpretaban la leyenda de Fausto como una parábola acerca de la energía incontrolada, vieron en el mago polaco una clara advertencia sobre el hecho de que las ideas del hombre podrían estar sobrepasando su sentido de la responsabilidad moral e intelectual. En otras palabras, percibían la figura de Fausto como una especie de caja de Pandora andante, como un desafío a la máxima «El alcance del hombre no debe exceder a su capacidad de comprensión». Fausto, empero, intenta saltar desde su lugar en la vida hasta el asiento que ocupa la divinidad y, para

hacerlo, se vende a muy bajo precio, cambiando una eternidad de bienaventuranza por unos fugaces años durante los que poder generar una seductora admiración en los demás. Los escasos hechos que se conocen de la vida del Fausto real habían sido recopilados en un libro titulado *Volksbuch* [El libro popular], traducido al inglés y publicado poco antes de que Marlowe creara su *Trágica historia del doctor Fausto.*

El protagonista de Marlowe es un dramático ejemplo de la afirmación de Boecio acerca de que el mal es el rechazo consciente de las leyes, tanto naturales como divinas. La línea de pensamiento más característica del Renacimiento afirmaba que el conocimiento podría abrir las puertas de un mundo nuevo para la humanidad. Fausto, un profesor de universidad que casi todo lo que ha aprendido en ella es a aprender, está sediento de nuevos conocimientos. Al igual que el Ricardo III de Shakespeare, es un hombre insaciable en su avidez de ideas, riqueza, fama y nivel social. Fausto se siente abrumado no solamente por su curiosidad intelectual, sino también por su lascivia, hasta el punto de que quiere comprobar cuánto puede lograr para sí dentro de los confines de su mortalidad, «para practicar más de lo que los poderes celestiales me permitan». En unos versos que, con posterioridad, hallarían eco en el *Frankenstein* de Mary Shelley, Fausto medita consigo mismo sobre la posibilidad de adquirir poderes sobre la vida y la muerte, pero sin percatarse bien de que la vida consiste tanto en existencia física como en supervivencia espiritual:

> El fin de la medicina es la salud de nuestro cuerpo.
> ¿Por qué, Fausto, no te atienes a dicho fin?
> ¿No son ya aforismos tus pláticas más comunes?
> ¿No se consideran tesoros tus recetas,
> por las que ciudades enteras han escapado a las plagas,
> y miles de enfermedades sin cura se han sanado?
> Pero tú todavía no eres sino Fausto, sólo un hombre.
> Si pudieras hacer que los hombres vivieran eternamente,
> O, si han muerto, que regresaran a la vida de nuevo.

Sanar enfermos por medio del poder de la ciencia, hacer justicia social por medio del conocimiento y adquirir un alto nivel social por sus buenos trabajos no eran logros suficientes para su insaciable corazón. Su imaginación era un reino ilimitado que se abría frente a él, tentándole hasta el punto de que acabó convirtiéndose en víctima de su deseo de nuevos horizontes:

> Pero su poder excede a todo,
> Se extiende hasta los confines de la mente del hombre:
> un buen mago es un semidiós.
> ¡Ah! Aplicaré mi cerebro y seré una deidad.

En el interior de Fausto moraba un espíritu claramente revolucionario que habría de resurgir en el Romanticismo, a finales del siglo XVIII, debido, parcialmente, al impacto causado por el Doctor Fausto en la consciencia literaria. Aquellas declaraciones de William Blake acerca de que el individuo debía crear su propio sistema o bien verse prisionero en el de otro hombre resuenan en todo el tratamiento que Marlowe hace, en su obra, de la leyenda de Fausto. La búsqueda perenne y sin desmayo de algo más se resume en la doctrina que se expone en *Che sera, sera,* o «¿Qué será, será?». ¿Inexorabilidad? ¿Es esto lo que guía a la humanidad? ¿Están tocados todos los individuos por el deseo imperioso y suficiente de alcanzar algo más, para, de tal manera, impulsarse hasta más allá de sí mismos? Y, si eso es así, ¿qué es lo que se pierde en el proceso? Marlowe asegura que un individuo que se muestra ciego para todo lo que no sean sus propios deseos pierde esa paz mental que proviene de reconocer lo que Boecio llamaba el verdadero hogar de la humanidad: el cielo. Eso es, precisamente, lo que Jesucristo, en el evangelio de san Mateo, dice que está en cada uno de nosotros. Marlowe sugiere, indirectamente, que lo heroico se halla en el reconocimiento del yo personal. Y, perdido tal reconocimiento, el individuo no sólo fracasa en su intento de alcanzar el estatus de héroe, sino que también se convierte en

víctima de sus propias ambiciones y, claro está, no logra triunfar sobre nada en absoluto. Además, pierde la paz interior, el camino más apropiado y asequible para alcanzar algo que es superior a él. Lo que Fausto pretende es llevar las cosas hasta el límite y quebrar las reglas de Dios y de la naturaleza, porque, en realidad, lo que quiere es ver hasta dónde puede llegar disputando la partida de correr su propio albur y sin que le importe, en absoluto, cuán autoengañosa pueda resultar la partida en cuestión. Pretender establecer reglas propias, de forma similar a llevar a cabo un acto de madurez intelectual, es realmente una trampa, y la suma de un componente de incertidumbre, más que la confianza en alcanzar una cierta meta, aunque ésta fuera, presumiblemente, intangible. Fausto tiene alma y corazón de jugador.

Durante algún tiempo, el juego es todo un éxito para el protagonista de Marlowe. Fausto se eleva hasta la altura de un *spoudaios*, se convierte en un hombre al que la sociedad celebra por sus asombrosas contribuciones a la ciencia y al conocimiento. En un determinado momento, parece que ya no puede llegar más alto; aun así, cada nuevo descubrimiento le hace sentir deseos de más. Su ya encumbrado estatus social se ve atacado, en diversas ocasiones, por escenas en las que participan bufones, esos *phaulos* de la más baja alcurnia que lo que mejor saben hacer es tentar a la divinidad. Fausto, además, pasa por una suerte de *nekusis* cuando su marchante espiritual, el demoníaco Mefistófeles, le presenta a los Siete Pecados Capitales –Orgullo, Avaricia, Envidia, Ira, Gula, Pereza y Lujuria– para que Fausto pueda decir que los ha conocido. Lo que resulta más preocupante, y que podría haber llegado a desencadenar más de una tragedia entre el público del Renacimiento, es que todos los encuentros que tiene Fausto son con espectros, visiones efímeras que no pertenecen al mundo real, sino al de la mente. Cuando se encuentra con Helena de Troya, en una escena en la que se pronuncia uno de los más famosos parlamentos del teatro inglés del Renacimiento, todo lo que Fausto puede ver es lo que su mente contenía sobre ella, una imagen

nacida de la literatura. Al igual que don Quijote, Fausto confunde las experiencias que se derivan de los textos con la realidad, exactamente la misma situación contra la que san Agustín advertía. Este fenómeno se produce cuando se es un lector poco avisado, que, embaucado por la lectura, fracasa en el proceso del discernimiento crítico. La tragedia, según entiende Marlowe, surge tras haberse visto atrapado, reflexivamente, en un sistema de creación propia. Aun así, todo lo que Fausto encuentra, según Marlowe, es maravilloso, incluso a pesar de que el sabio académico de Wittenburg pudiera haber llegado a las mismas conclusiones leyendo, simplemente, la *Ilíada*:

> ¿Era éste el rostro de quien impulsó mil navíos,
> y quemó las torres sin almenas de Ilium?
> Dulce Helena, hazme inmortal con un beso.
> Tus labios mi alma liban: ¡mírala, cómo vuela!
> Ven, Helena, ven, devuélveme mi alma.
> Y yo allí me aposentaré, porque el cielo está en tus labios,
> porque todo lo que no sea Helena, sólo desperdicio será.

Fausto ha conjurado a Helena porque quiere contemplar aquel epítome de la belleza humana, la clase de belleza por la que desearían morir caballeros andantes o héroes blindados por pesadas armaduras. La auténtica y gran tragedia de *Doctor Fausto* es que el individuo se ve limitado por su conocimiento: una persona únicamente quiere lo que conoce. Lo que Fausto conoce es lo que sus estudios le han enseñado, aunque la solemne sugerencia que impregna todo el drama es que el conocimiento es finito. Por otra parte, el cielo –precisamente con lo que Fausto está dispuesto a comerciar para mayor gratificación de su imaginación terrenal– es infinito. Lo más penoso de todo radica en el hecho de que Fausto no sepa captar el verdadero valor del valor. Al final, el sabio doctor caerá prisionero tanto de su conocimiento como de su imaginación.

En algunos aspectos, Marlowe parece hacer, en este drama, una crítica del materialismo, especialmente cuando éste se

aplica al entorno de la religión. Fausto se ve tentado únicamente por las cosas que él puede conocer, pero no por «la evidencia de cosas nunca vistas». Fausto comienza la pieza teatral siendo un honesto viajero en el mundo del conocimiento y de la imaginación, alguien que realmente desea llegar hasta Dios; a pesar de ello, cuando es consciente de que Dios reside en el mundo de lo intangible, opta por la peligrosa actividad de jugar a ser Dios en el reino de lo tangible durante unos exiguos veinticuatro años. Y cuantas más veces se le recuerda que es simplemente un hombre, más intenta Fausto exceder sus limitaciones y «poner en práctica más de lo que los poderes celestiales permiten».

Pero lo que se halla en la raíz de esta deriva es un ímpetu heroico por lograr más, el deseo de superarse a sí mismo o de incrementar las dimensiones propias. Y es, precisamente, sobre este filo de la navaja por el que Fausto camina peligrosamente durante toda la obra de Marlowe, hasta que no puede ir más allá. Su demonio personal, Mefistófeles, le recuerda lo lejos que ha llegado en su caída, junto con los otros ángeles rebeldes, cuando el deseo de superarse y llegar más allá de sus posibilidades ha fracasado miserablemente:

> ¡Oh!, esto es el infierno y yo no estoy fuera de él.
> ¿Pensabas que yo, que he visto la faz de Dios
> y degustado los goces eternos del paraíso,
> no estoy atormentado por diez mil infiernos
> y privado de la bienaventuranza eterna?
> ¡Oh, Fausto! Abandona esas frívolas exigencias
> Que aterrorizan a mi desfallecida alma.

Pero Fausto se apresura a entrar en él, incluso cuando los ángeles caídos sienten miedo hasta de hollarlo. Cuando llega para él el momento de pagar el precio por haber excedido su propia mortalidad, Fausto se contempla a sí mismo y se ve inferior, incluso, a los animales, a cuyas almas, de acuerdo con la doctrina de la metempsícosis, o transmigración de las almas, se

les permite regresar a la tierra. Para el protagonista de la obra de Marlowe, sin embargo, la consciencia de que le aguarda una eternidad de condenación le resulta una circunstancia aterradora. Fausto se enfrenta a la sentencia sin que se le conceda la menor tregua, y ello debido a haber comerciado con su vida en la más alta de sus realidades, la cual él siempre deseó, por un puñado de ilusiones:

> Haz que Fausto viva en el infierno mil años,
> un ciento de miles de años, y que –al final– sea salvado.
> ¡Oh! No hay fin que limite la condena de los réprobos.
> ¿Por qué no fui una criatura sin alma?
> ¿O por qué ha de ser inmortal la que tengo?
> ¡Ah, la metempsícosis de Pitágoras! Si fuera verdad,
> esta alma saldría de mí y yo me reencarnaría
> en alguna bestia irracional.
> Los animales son dichosos, porque cuando mueren
> sus almas se disuelven pronto en los elementos,
> pero la mía ha de seguir viviendo para ser atormentada
> en el infierno.
> ¡Malditos sean los padres que me engendraron!
> No, Fausto... Maldícete a ti mismo, maldice a Lucifer,
> que te ha privado de los goces del cielo.

Fausto, al igual que sus descendientes artísticos, don Juan y don Giovanni, es enviado al infierno para que allí pague por sus crímenes. Al final, Fausto encuentra un lugar para su alma, pero habría encontrado otro mucho mejor si, sencillamente, hubiera sido humilde, reconociendo sus propias limitaciones. Lo que Marlowe pretende destacar en su obra está muy claro: por mucho que queramos comerciar en materia de logros espirituales e intelectuales, siempre tendremos que enfrentarnos, y soportar, las limitaciones derivadas de quiénes y qué somos. *Che sera, sera.* El héroe infernal, a este respecto, es alguien que acaba volviéndose loco de tanto pensar que él está en posesión de la sabiduría necesaria y suficiente como para cono-

cer la diferencia entre lo que él puede cambiar y lo que puede, simplemente, tolerar. Sin embargo, el carácter heroico se encuentra en saber reconocer cuál es el lugar en el que uno encaja mejor y puede dar el máximo de sí mismo en ese contexto en particular. Negar dicho contexto y sus correspondientes limitaciones supone llevarse uno mismo al exilio en su propio interior.

Esta idea del héroe atribulado, del interrogante interrogador como una determinada clase de peregrino, es el tema de una de las obras más importantes de todo el periodo romántico, el *Fausto*, parte I, de Goethe. Inspirado en la obra de Marlowe, y quizá un tanto preocupado por las múltiples controversias a que había dado lugar la citada pieza del dramaturgo inglés, Goethe intentó escribir, en principio, una versión de Fausto entre los años 1771 y 1775. Sin embargo, abandonó la tarea y no la volvió a tomar hasta principios del siglo siguiente, publicando la primera parte de su drama poético en 1808.

Lo que hizo que aquella versión de 1808 funcionara bien para los intereses literarios de Goethe fue el hecho de que para la ideología de aquella época, en pleno furor del idealismo romántico, coincidía, finalmente, con la historia que el autor pretendía narrar. El Fausto de Goethe es un exilio espiritual de la misma idiosincrasia que el de Marlowe, a pesar de ser un tipo de ser humano muy diferente, que busca, a través de la cognición, llegar al conocimiento ilimitado propio de la divinidad. Goethe se pregunta por qué Dios hace lo que hace y cómo los seres humanos pueden llegar a comprenderlo.

La obra de Goethe está claramente influenciada por el Libro de Job. Por cuanto concierne al diálogo entre Eros y Tánatos (por decirlo en términos freudianos), la obra comienza con una conversación entre Dios y Mefistófeles, el espíritu de la tentación, que aparece como la «serpiente sutil» que es, para, así, tentar a la humanidad para que trate de acceder al conocimiento y pueda explicar las inquietudes que existen en el mismo núcleo del espíritu humano:

Ese loco se nutre de alimentos que no son terrenales.
Su inquietud le inclina hacia lo inalcanzable,
pero percibe su locura sólo a medias.
Le exige al Cielo las más hermosas estrellas
y a la Tierra los goces más elevados
y, sin embargo, nada cercano ni lejano
sacia su pecho profundamente agitado.

El Fausto de Goethe tiene, en palabras de Tennyson, un «corazón insaciable» que anhela alcanzar el conocimiento total y las verdades eternas, y, por lo tanto, se encuentra sumamente insatisfecho con lo que ya ha aprendido. Durante una discusión con Mefistófeles en la escena IV, Fausto le explica cuán voraz es su ansia de conocimiento:

Con cualquier traje seguiré sufriendo el tormento
de esta estrecha vida terrenal. Soy demasiado viejo para jugar
y demasiado joven para morir sin deseos.
¿Qué más puede ofrecerme el mundo? ¡Renuncia!
¡Debes renunciar! He aquí la eterna canción
que, durante toda nuestra vida, continuamente resuena
en nuestro oído, que cada hora continúa sonando
con ronca voz.

Fausto actúa en contra de Dios porque ve en Él una barrera que se interpone entre la humanidad y el cielo, un obstáculo en medio del camino del hombre que le impide el acceso al conocimiento divino. El hombre se halla en un perpetuo exilio de su estado original como ser (idea de Boecio); está separado de su primario, y divino, sentido del conocimiento, el cual es, realmente, su verdadero hogar.

Pero el Fausto de Goethe no se siente cómodo con su viejo antagonista. Mefistófeles le permite experimentar las posibilidades que tiene a su alcance pero sólo si se deja tentar por la promesa de alcanzar el conocimiento divino. Y, entonces, lo que se puede presenciar es una lucha escatológica entre el

bien y el mal, con Fausto siendo testigo de sufrimientos de la humanidad que el conocimiento divino podría aliviar. La batalla se libra no solamente en su alma y en su mente, en el interior de Fausto, sino en el propio mundo. Y, sin embargo, quien habrá de sufrir los daños colaterales derivados de la citada lucha será Gretchen [Margarita], una cándida joven que viene siendo objeto de las atenciones de Fausto, al igual que Beatriz lo era de las de Dante. En un determinado momento, y mientras se encuentra bajo el dominio maléfico de Mefistófeles, Gretchen mata a su madre y a su hermanita pequeña, convirtiéndose, a continuación, en fugitiva y quedando a merced de los poderes del mal y de las fuerzas del orden. El demonio tortura a la joven, haciendo que su mundo quede fuera de control; lo que, además, le sirve para tentar a Fausto, quien intenta, erróneamente, comprar el amor de la doncella sin saber que ya era suyo. Y es Gretchen, precisamente, quien, en la obra de Goethe, debe cargar sobre sí todo el peso de la tragedia, convirtiéndose en la metáfora de una humanidad que lucha por regresar a su estado original y que sigue siendo amenazada por los mismos poderes de la oscuridad que llevaron al hombre a su primera caída en desgracia. Por medio de Gretchen, Goethe narra la historia de los tiempos, mientras que Fausto se debate entre lo que desea para mejorar a la humanidad o sus deseos a un nivel simplemente humano. Lo que Fausto necesita y persigue es aquel reino perdido donde el alma y el intelecto eran una misma cosa. La escena XXIII de la obra se inicia con un monólogo de Fausto sobre la naturaleza del exilio de Gretchen y los tormentos a que se ve sometida:

> ¡En la miseria! ¡Desesperada! ¡Dolorosamente errante por el mundo y ahora encarcelada! ¡Como si esa adorable y desafortunada criatura fuera una criminal, encerrada en una mazmorra y sometida a horribles tormentos! ¡Hasta ahí ha llegado! ¡Hasta eso! Y tú me lo habías ocultado, espíritu vil y traicionero.

Goethe, autor de la versión romántica de la historia de Fausto, en la que las aspiraciones de la humanidad a la ilustración son más espirituales que meramente materiales.

En el *sturm und drang* del tormento de Fausto y del sufrimiento de Gretchen subyace la sensación de que los seres humanos son, únicamente, meras víctimas propiciatorias de un conflicto de colosales proporciones entre el bien y el mal y cuyo resultado está fuera de la capacidad de comprensión del hombre.

Goethe se vale de las miserias que padece Gretchen para recordar a sus lectores que existen dos bandos –el bien y el mal– en esa lucha universal por la existencia y que, muy a menudo, algunos individuos caen en el lado oscuro y se convierten en proscritos. El del viajero errabundo –o peregrino, un proscrito expatriado que se encuentra en un estado de exilio prolongado o eterno por crímenes cometidos a causa de sus pasiones o bien durante ciertos lapsos de tiempo en los que perdió la razón– es un motivo recurrente en la literatura. Como la del mismo Caín –que fue un «maldito de la tierra» por asesinar a su hermano Abel–, estas figuras de personajes errantes están condenadas a padecer un castigo muy superior al que pueden soportar. Como fugitivos o vagabundos, pasan a través de la naturaleza con una especie de «marca» o de algún otro elemento indicativo sobre sí, atormentados por su propia longevidad y su segregación de las circunstancias normales de una vida en comunidad. En su «Oda del viejo marinero», Samuel Taylor Coleridge relata la historia de un marino errabundo que decide matar a un albatros que va siguiendo a su barco:

> ¡Dios te guarde, viejo marinero,
> de esos espíritus que te atormentan!
> ¿Por qué me miras así? Con mi ballesta
> he disparado contra el albatros.
> [...]
> Y las consecuencias de mi acto infernal
> habrían de llevar el dolor a todos,
> pues todos afirmaban que había dado muerte
> al ave que hacía que la brisa soplara.
> ¡Ah, desdichado!, dijeron, ¡Has asesinado al ave
> que nos había traído la brisa!

Versión de Gustav Doré, del siglo XIX, del Viejo Marinero de Coleridge. En el semblante encapuchado y barbudo del personaje, se puede apreciar el encanecido rostro de alguien que ha soportado grandes penalidades durante mucho tiempo.

Habiendo hecho que el viento ya no llegara hasta sus propias velas a causa de su insensata acción de caza mayor marítima, el viejo marinero contempla impotente cómo peligra su tripulación y su barco navega a la deriva entre fragmentos de hielos polares. Y, a partir de entonces, habrá de sufrir la maldición de tener que contar su historia a toda persona con la que se encuentre:

> ¡Solo, solo, totalmente solo,
> Solo en tan ancho y dilatado mar!
> Y nunca santo alguno tuvo piedad
> de mi alma agonizante.

Al igual que muchas otras figuras de personajes errantes, el marinero no puede hallar simpatía alguna hacia su difícil situación y es, precisamente, su soledad, y no sólo la maldición bajo la que se encuentra, la que provoca la piedad en una mayoría de lectores. Este mismo motivo del personaje errabundo reaparecería en el *Frankenstein* de Mary Shelley, una obra en la que Victor Frankenstein se ve perseguido por su demonio particular hasta los confines más remotos del mundo, tras haber usurpado el lugar de Dios y, después, haber abandonado el proyecto. En historias similares, como sucede en el relato de terror gótico *Melmoth el errabundo,* de Charles Maturin, a las figuras de estos malditos se les concede una vida perpetua durante la que deben evitar agredir a aquellas otras gentes cuya felicidad ellos no pueden compartir. La mitología clásica tiene sus equivalentes en Sibila y Titono, dos figuras a las que se les había concedido la vida eterna, aunque no la eterna juventud. Como compensación, los dioses concedieron a Sibila el don de la profecía. Sibila vivía en un gran esportón que estaba colgado en el templo, el lugar en que ella, tal y como T. S. Eliot señalaba en *La tierra baldía,* deseaba morir. Titono, por su lado, acabaría convertido en un saltamontes. Un anónimo poeta anglosajón, que había percibido la importancia que tenía el hecho de pertenecer a una comunidad concreta, escribió un poema titulado «El errante», en el que exponía las consecuencias que tenía perder el lugar propio en la sociedad. En dicho poema, el poeta empleaba el término «saltamontes» para explicar la triste situación de un vasallo que había perdido a su señor feudal. Para el errante anglosajón, el mundo era un lugar frío, cruel e inmisericorde que no sólo carecía de las comodidades del hogar sino también de contextos de referencia.

El hecho de no tener un contexto personal –es decir, no conocer cuál es el sitio propio en los grandes órdenes de cosas– era ya, en sí mismo, una forma de castigo muy severa. En el libro del Génesis, Caín, luego de matar a su hermano Abel, se dirigió a la Tierra de Nod, donde permaneció hasta el fin de

sus días. Para el resto de estas figuras errantes, el mundo se convierte en una Tierra de Nod metafórica, en la negación de cualquier lugar, en un purgatorio en el que apenas existe un tenue y titilante atisbo de posibilidad de esperanza y redención. Las figuras errantes se encuentran atrapadas en prisiones intemporales que, paradójicamente, les permiten una considerable libertad de movimientos, mientras, en todo momento, se les está recordando que su postrera e inconmensurable existencia es, de hecho, una horrenda situación. Paradójicamente, en la más absoluta de las libertades no hay libertad alguna. En este sentido, para ellos no existen contextos de referencia ni estructuras en las que integrarse y el mundo, por lo tanto, se convierte, también para ellos, en la antítesis tanto de la naturaleza como de la divinidad.

La más grandiosa descripción que jamás se haya hecho de un lugar carente de contexto es la visión del infierno que John Milton plasmó en su *Paraíso perdido.* Como Milton señala en el Libro I de dicha obra, los ángeles rebeldes son expulsados del cielo y enviados al lago en llamas que es el infierno, un lugar completamente desprovisto de toda clase de organización, panorama o hito indicativo. Su único contexto de referencia es que no es el cielo:

> El siniestro lugar, desierto y devastado,
> una horrible mazmorra, con todos sus lados convertidos
> en un gran horno ardiente, cuyas llamas no
> daban luz, sino una oscuridad manifiesta
> que servía para descubrir tan sólo signos de aflicción,
> regiones de pesar, penumbras de dolor, en donde la paz
> y el reposo jamás podrán morar, ni la esperanza llegar
> como a otros sitios llega; pero la tortura sin fin
> aún apremia y se produce un volcánico diluvio, alimentado
> de un azufre eternamente ardiente, que no se consume:
> tal es el lugar que la Justicia Eterna ha preparado
> para los rebeldes; allí decretó que estuviera su prisión,
> entre las más densas tinieblas, y su lugar estará

tan alejado de Dios y de la luz de los cielos
como lo está el centro del más apartado polo.

Al igual que el de Dante, el infierno de Milton es un lugar de emociones muy crudas, un entorno de enormes tensiones y de grandes cuestiones sin resolver. Es una «vasta e inconmensurable profundidad», una masa ilimitada de materia y carente de organización. Lo que lo convierte en cualquier cosa menos en un lugar es la decidida voluntad del que ha sido entendido, por muchos lectores, como el protagonista competidor en el *Paraíso perdido*: el cabecilla de los ángeles rebeldes, Satán.

Son muchos los comentaristas, George Bernard Shaw entre ellos, que han argumentado frecuentemente que el Satán de Milton es una figura demasiado fascinante como para ser un personaje secundario. Pero Milton, cristiano puritano, no tenía, ciertamente, ni la menor intención de dar a Satán el mismo nivel que a Dios. Cuando los ángeles rebeldes son expulsados del cielo y se hallan totalmente desarbolados y exhaustos en aquel lago en llamas de adamantinas profundidades, lo primero que hace Satán es congregar a sus ejércitos. Lo que mueve a Satán es una imperiosa necesidad de posesión y defiende su titularidad y dominio sobre su particular Nuevo Mundo como si hubiera sido un conquistador arribando a las costas de una isla aún sin descubrir. La posesión, en este sentido, no es, simplemente, la toma de una determinada plaza fuerte, sino el deseo de afirmar y mantener su dominio sobre ella, de hacer, a partir de dicho lugar, una reflexión sobre la propia psicología del personaje. El infierno está tanto en el interior del enfurecido Satán como a su alrededor.

Milton se da perfecta cuenta de cuánto *pathos* ha provocado con el reconocimiento, por parte de Satán, de que había sido él quien había perdido el cielo. Es la misma suerte de *pathos* que surgirá más adelante, en el Libro XII, cuando Adán y Eva, cogidos de la mano, emprenden el camino de salida del Edén para penetrar en un mundo frío y cruel. Al efecto de compensar tal circunstancia, el puritano poeta ciego ofrece una cierta

El Satán del *Paraíso perdido* de Milton en un grabado inglés de principios del siglo XVIII. Satán aparece como un líder congregando a sus ángeles caídos tras su derrota en la guerra de los cielos.

forma de corregirla, haciendo declarar a Satán que el infierno es una especie de juego mental y que él, personalmente, está decidido a vencer en la batalla que mantiene con Dios por hacerse con el poder de la voluntad:

> La mente tiene su lugar propio, y dentro sí misma
> puede hacer un cielo del infierno, o un infierno del cielo.
> ¿Qué importa el lugar, si soy igual que el que era
> y que el que debía ser, aunque menos que aquel
> a quien el trueno hizo el más poderoso?
> Aquí seremos libres, porque el Todopoderoso no hizo este sitio
> para él mismo envidiarlo, así que no querrá sacarnos de él;
> aquí podremos reinar con seguridad, y para mí,
> reinar es ambición que vale la pena, aunque sea en el infierno,
> porque más vale reinar aquí, que servir en el cielo.

Esencialmente, lo que Satán está intentando es «dar la vuelta» a su situación con el propósito de persuadirse a sí mismo

de que no ha caído en el peor lugar posible de todo el cosmos. En un arrebato de patético optimismo, intenta mirar hacia el lado más amable de su desesperada situación. Pero lo que subyace en la retórica de Satán es su intención de darle la vuelta a cualquier situación para sacar ventaja de ella, uno de los rasgos más característicos del héroe infernal.

Y Milton hiperboliza esta obstinación de Satán para mostrar lo autodestructivo y fútil que un enfoque iracundo de la situación puede resultar para un líder:

> ¿Qué importa haber perdido en el campo de batalla?
> Pues no todo está perdido; mi inconquistable voluntad,
> mi deseo de venganza, mi odio inmortal
> y mi valor jamás se doblegarán ni se someterán:
> ¿En qué más no seré derrotado?
> Su cólera y su poder nunca podrán
> arrebatarme la gloria.

En este parlamento, dirigido a sus abatidas huestes, el cabecilla rebelde se hace eco de las palabras finales de aquel héroe infausto de las tierras altas escocesas, el *Macbeth,* de Shakespeare, quien declara ante Macduff que «él no se detendrá» hasta que aquel vengativo terrateniente pierda su cabeza. Macbeth –quien consigue acceder al trono de una forma perfectamente maquiavélica, asesinando a Duncan y a todos cuantos se pudieran interponer en su camino– sigue desafiante a pesar, incluso, de que su racha de buena fortuna haya llegado a su fin. Este desafío, incluso frente a la evidencia física –«aunque el mismo bosque de Birnam venga a Dunsinane y tú, mi adversario, no hubieras nacido de mujer, lucharé hasta el final»– resulta tan fascinante como patético.

En realidad, es como la voz de un niño que declara que va a aguantar la respiración hasta conseguir lo que quiere; es, asimismo, como el grito de una figura caída en desgracia que va cayendo inexorablemente mientras intenta asirse a alguna prominencia que no hay allí. Lo que, sin embargo, resulta suma-

Grabado del siglo XIX en el que se puede ver cómo Macbeth es conducido a la locura y a su perdición final por su esposa, lady Macbeth.

mente artero y retorcido en la figura del Satán de Milton es el hecho de que él sabe que aún tiene la energía suficiente como para recuperarse. Al declarar solemnemente que él aún existe, a pesar de haber sido arrojado del cielo, Satán está sugiriendo que la rebeldía está en el centro mismo de su ser y que no se dará por satisfecho hasta que no sea capaz de dar alas a su inclinación hacia el odio. Satán propone una política de tierra quemada para con Dios; quiere «iniciar, por la fuerza o por la astucia, la guerra eterna», que, en última instancia, sería «irreconciliable con nuestro gran Antagonista». Satán emplea un vocabulario sobre la vida y la muerte de matices revolucionarios. No puede resultar sorprendente, por lo tanto, que todos los revolucionarios desde la época de Milton siempre hayan dirigido sus miradas hacia el caído Satán y su discurso desafian-

te para expresar su propia retórica. Como construcción literaria, el Satán de Milton es una metáfora de la voluntad pura; Satán viene a ser como la personificación de un fuerte ataque de furia tan metódico y estudiado como una partida de ajedrez. Esta desafiante resistencia suya hacia el orden establecido habría de dar pie, en siglos posteriores, a la aparición de nuevos héroes infaustos, como el propio Byron y diversos otros personajes, producto de la imaginación de poetas como Percy Bysshe Shelley y Charles Baudelaire. La voluntad enajenada es una forma de negación en la que los individuos dirigen su camino hacia territorios desconocidos, afrontando posteriormente unas consecuencias tan imprevistas como fatales.

La descripción que hace Milton del caudillo de los infiernos viene a indicar que el sentido del orgullo de Satán, su *hubris*, es lo que le ha cegado ante la realidad de su enemigo. Durante el debate habido en el parlamento del averno, previo al levantamiento de la ciudad infernal de Pandemonium, uno de los ángeles caídos, Moloch, propone llevar a cabo un asalto frontal, suicida, como la mejor forma de atacar a Dios y abrir brecha en las puertas del cielo. Pero desde que una sola acometida de Dios hubiera dejado fuera de combate a todos los rebeldes, expulsándoles de sus respectivos lugares en el cielo, entre sus achicharradas multitudes acaba, finalmente, por imponerse la idea de que habían subestimado el poder del infinito. Lo que Milton verdaderamente plantea es que el orgullo, el *hubris* de Satán, es una forma de ceguera –no física o, incluso, una ceguera como ausencia de clarividencia profética– y que un personaje como Satán está, en todo momento, más pendiente de sí mismo que de su enemigo. Y esa enorme estrechez de miras es un grave defecto. El verdadero héroe del *Paraíso perdido*, Dios, tiene una visión infinita y puede ver más allá de sus propios estímulos y limitaciones. Desde el punto de vista de Milton, el héroe, permanentemente atento y vigilante, es un personaje que puede ver no sólo el momento, sino también el alfa y el omega, el principio y el fin de todas las cosas. Con relación a la providencia, como el mismo lector llega a co-

John Milton, autor de *El paraíso perdido.*

nocer cuando lee los Libros XI y XII, Milton afirma que existe un plan para el universo de dimensiones infinitamente mayores de lo que una simple mente puede abarcar y comprender. Y todos aquellos cuyo comportamiento sea verdaderamente heroico serán los vencedores definitivos.

Una vez más, Milton pone a prueba la capacidad de sus lectores para discernir la diferencia entre el heroísmo de un libro de cuentos y el heroísmo moral. El primero de ellos es sencillo: todo lo que tiene que hacer el personaje es seguir el patrón ya establecido en otras historias hasta llegar al final.

Milton obliga a Satán a algo similar, enviándole, en heroico viaje, a hacer una visita a la tierra. Tras concluir el parlamento de los caídos, los ángeles rebeldes se congregan en torno a Satán, quien decide que la mejor forma de atacar a Dios es atacar a sus nuevas creaciones, la humanidad y el mundo. Al ver que no puede reclutar voluntarios para viajar a través del vacío del caos hasta ese pequeño abalorio que es el mundo y que Dios ha sujetado del cielo con una cadena de oro, Satán deci-

de emprender tal hazaña él mismo en persona. Luego de traspasar las puertas del infierno, se detiene al borde del precipicio del inframundo y se admira ante la grandiosidad del abismo que se abre ante él:

> Ante este hórrido abismo, el demonio cauteloso
> permanece al borde del infierno y lo contempla un tiempo,
> reflexionando sobre su viaje, pues no era un estrecho paso
> el que habría de cruzar. Ni su oído sería menos acosado
> por los ruidos tan horrísonos y destructivos (por comparar
> las grandes cosas con pequeñas) como cuando la diosa Belona
> asalta, con toda su maquinaria de devastación,
> alguna gran ciudad; menor sería el estruendo si se desplomase
> de su eje la tierra inmóvil.

Así pues, Satán emprende su *nekusis*, aunque en sentido contrario, y en medio de un pavoroso caos. Lo que le impulsa es su voluntad de destruir las creaciones de Dios y luchar contra Dios en cualquiera que sea el frente que Él le pueda presentar. En esta descripción, se puede apreciar un elemento de traición que va mucho más allá de aquel «océano oscuro como el vino» de la Odisea; porque es el propio caos el que presenta a Satán un enigma que debe resolver si quiere llevar a efecto su acción.

El vínculo existente entre los hipnotizantes oleajes de Homero y el océano abismal de la materia aún sin crear ni organizar no pasaría desapercibido para Milton, quien presenta a Satán como un viajero errante que firma un pacto con el caos para poder pasar a través de él:

> Caos y anciana noche, no vengo como espía,
> con propósito de explorar o de perturbar
> los secretos de vuestro reino, pero obligado
> a errar por este lóbrego desierto, porque mi camino
> pasa por vuestro vasto imperio en dirección a la luz,
> solo y sin guía, medio perdido, busco

la ruta más corta que lleva hasta vuestras oscuras fronteras,
con los confines del cielo.

He aquí la fuente, el origen, de las figuras del Viejo Marinero de Coleridge y del errabundo Melmoth de Maturin y de toda una nutrida hueste de personajes desplazados que se encuentran solos y a la deriva en busca de sus destinos, viajeros solitarios maltratados por fuerzas externas. El viaje de Satán es, por supuesto, un acto condenable: no sirve a otro propósito que el de desatar las fuerzas del Tánatos en lo que, en aquellos momentos, era un mundo perfecto, que no conocía el paso del tiempo ni, por consiguiente, la muerte. Milton concluye su Libro II comparando el viaje de Satán con el de Ulises, un personaje procedente de las páginas de la literatura clásica que tiene dos lecturas diferentes. Para los griegos, Odiseo era un astuto superviviente, una metáfora del individuo que se enfrenta a la caprichosa naturaleza del universo y que utiliza todos los medios que tiene a su disposición para regresar a su hogar, aunque no sin antes aprender, durante el proceso, cuanto puede sobre el mundo y sobre sí mismo. Para los romanos, en cambio, Ulises era el saqueador de la sagrada ciudadela de Troya, un bribón y un mentiroso que no duda en sacrificar su honor y sus heroicas credenciales para salvar su propio pellejo.

Héroe o villano, Odiseo/Ulises es, sin duda, la metáfora universal del viajero errante que no duda en enfrentarse a todas las fuerzas del universo para cumplir su propósito. Esta alusión a Ulises que hace Milton, sin embargo, no es al de Homero, sino al de un autor posterior que reinventó la figura de Odiseo/Ulises como asesor especializado en fraudes y estafador de artistas. En el Canto XXIV del *Infierno*, el exilado florentino, Dante, y su maestro y guía Virgilio se tropiezan con Ulises en el círculo del infierno en el que están consignados los embaucadores. Tomando las palabras de Dante casi al pie de la letra, Milton establece una crucial comparación entre Ulises y Satán para, así, provocar alguna simpatía hacia su fanático y obstinado antagonista:

O como cuando Ulises evitó a Caribdis
por babor y por el otro lado un torbellino.
Así avanza él, difícil y penosamente,
avanzando, él también, con dificultad y trabajo;
pero logró pasar, poco después de que el hombre cayera.
¡Extraño cambio!

El heroico viaje de Satán a la tierra despierta, muy a menudo, un natural sentido de la empatía en el lector, quien experimenta una cierta inclinación hacia ese oprimido y extraño perdedor que está intentando denodadamente igualar el marcador del partido. Al hacerlo, Milton creó una matriz en la que se formarían posteriores advenedizos, exiliados, héroes infaustos o personajes infernales. La cuestión es por qué.

En su estudio *Prefacio al Paraíso perdido* sobre el poema de Milton, el crítico literario inglés C. S. Lewis asegura que Satán era, en realidad, un instrumento de la voluntad de Dios, un simple peón del final de la partida divina. En el universo existe una estructura dialéctica en pleno funcionamiento, según continúa el argumento de Lewis. Y el héroe infernal sostiene ante el lector un espejo en el que se refleja su yo más sombrío, con aspectos de la propia personalidad que, en caso de continuar fuera de control, puede llegar a acarrearle horríficas consecuencias. Pero él no es, tan sólo, un mero recordatorio de lo que una persona debe llegar a ser. En consecuencia, ese mismo héroe infernal muestra un camino alternativo, el sendero hacia la bondad. Todo ello podría parecer un argumento bastante simplista para un lector contemporáneo, más familiarizado con grisáceas tonalidades morales o éticas que son moneda de cambio habitual entre los escritores modernos. Pero en un universo moralmente determinista, en que personajes y lectores se ven obligados, por igual, a decantarse de un lado o de otro, para, así, evitar mostrarse demasiado «tibios», lo infernal sirve de hito de referencia con respecto al cual habrá de medirse la bondad. El héroe infernal nos presenta una imagen de nosotros mismos como si hubiéramos estado, y según pala-

bras de san Pablo, «contemplando nuestra imagen reflejada en un espejo, a oscuras». La imagen que contemplamos no es, necesariamente, un reflejo, sino más bien una cuestión sobre qué queremos hacer de nosotros mismos y si deseamos formar parte del orden de las cosas o permanecer apartados del mismo.

C. S. Lewis argumenta que, si Dios es todopoderoso, Él ha visto con antelación todo lo que vaya a ocurrir. La caída de la humanidad es esencial para la relación entre Dios y el hombre, porque el hombre, con todo su sufrimiento y sus luchas en pos de perseverar en nombre de la bondad, la justicia, el valor y el amor, acabará por aprender de la experiencia y se acercará a Dios al final del proceso. El hombre caerá, pero, con su caída, iniciará una búsqueda que le habrá de ayudar a definir la bondad, comenzando por entender la naturaleza del mal. Será capaz de trabajar con la virtud como materia prima para construir un mundo mejor. El héroe será alguien que confíe en sí mismo y en su capacidad para enfrentarse al caos y transformarlo, por medio del poder de la generosidad y la creatividad altruista, en un ámbito nuevo en el que prevalezcan la estructura y el orden. El héroe se elevará por encima de sí y podrá percibir unos principios sublimes que, si bien intangibles, se hallan a disposición tanto del mundo como de él mismo y de sus propósitos.

5. En lo alto y en el más allá
El héroe santo

Muy poco tiempo antes de que los guardianes de Auschwitz comenzaran a seleccionar a diez hombres para que fueran sometidos a castigo por la huida de un interno, un sacerdote polaco hablaba a sus compañeros en aquel campo de concentración. «Ellos jamás matarán nuestras almas», les prometió. «Nosotros, los prisioneros, somos diferentes de nuestros perseguidores. Ellos no pueden matar nuestra dignidad.» Cuando uno de los hombres que habían resultado elegidos comenzó a gritar diciendo que era padre de familia y que tenía varios hijos, el sacerdote aquel dio inmediatamente un paso adelante. «Yo ya soy viejo y estoy enfermo», dijo el clérigo a sus captores. «Quisiera ocupar su lugar.» Los diez hombres fueron encerrados en celdas de castigo durante tres semanas; allí, fueron muriendo uno a uno. Cuando se abrieron las celdas de nuevo, solamente quedaban el sacerdote y dos hombres más. Los nazis, entonces, inyectaron ácido carbólico a aquellos prisioneros supervivientes para terminar de una vez con su vida.

El sacerdote de esta historia era el padre Maximilian Kolbe, un franciscano polaco, periodista, pensador utópico y activista antinazi que había sido capturado durante la invasión de su patria en el año 1939. Kolbe fue el héroe personal de un cardenal polaco de la postguerra, Karol Josef Wojtyla, quien veía en él un ejemplo de sacrificio, además de un símbolo de la re-

sistencia a la opresión. Sería el propio cardenal Wojtyla quien pondría en marcha el correspondiente proceso de beatificación que acabaría convirtiendo a Kolbe en santo. Siete años después de que Maximilian Kolbe fuera canonizado, en 1978, aquel cardenal polaco se convertía en el papa Juan Pablo II, quien modelaría su pontificado siguiendo, en buena parte, los ideales que había aprendido de su héroe.

Los santos son héroes cuyas acciones no se encuentran confinadas al mundo físico y cuyos ideales se dirigen, directamente, a los aspectos espirituales de nuestros seres. Son figuras cuyas luchas se libran en dos frentes, el temporal y el extratemporal, y que, además, actúan como nexos de unión entre la divinidad y la realidad. Aunque, para muchos santos, no existe barrera alguna entre ambas. La idea de santidad es universal para toda la especie humana, por lo que se pueden encontrar santos en la gran mayoría de las religiones del mundo. En el núcleo de dicha condición de santidad se halla la idea de que estos personajes son auténticos adalides de la vida, combatientes activos contra el Tánatos cuyas acciones expresan y sostienen, al mismo tiempo, los valores de la civilización. Son personas virtuosas y de gran espiritualidad, ya sea ésta real o fingida. La palabra «santo» proviene del término latino *sanctus*, que significa «sagrado», el cual, a su vez, deriva de *sancire*, que significa «consagrar» o «dedicar algo a un propósito divino». El vocablo latino *sanctus* tenía, también, la connotación de algo o alguien apartado de la realidad más común. En griego, el término para designar «algo santo o sagrado» era *hagios*, del cual se deriva la palabra empleada actualmente para denominar la disciplina que estudia la vida de los santos, la hagiografía.

Una de las mejores descripciones de la naturaleza de la vida sagrada es la que hacía Jacobo de Vorágine de la vida del discípulo santo Tomás en el que sería uno de los libros más notables de la época medieval, *La leyenda dorada*. Santo Tomás había vertido las enseñanzas de Jesús en una obra conocida como el Evangelio de santo Tomás, documento que habría de convertirse en uno de los textos de mayor trascendencia para el

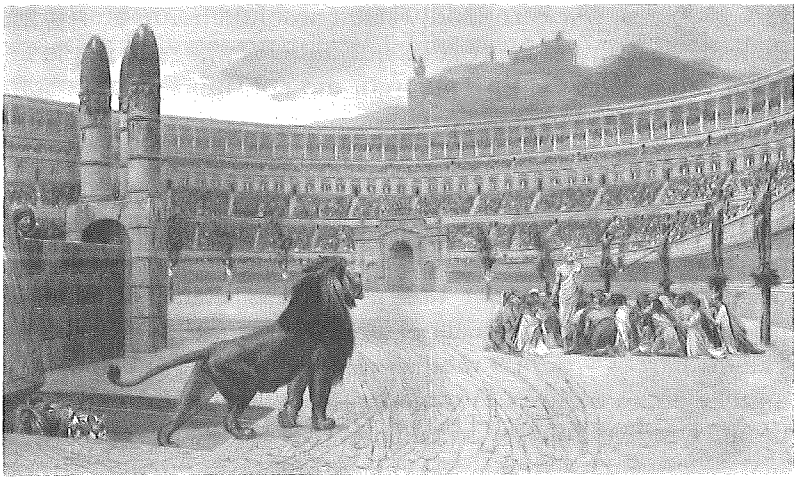
gnosticismo, una versión primitiva de la fe cristiana. Tras la crucifixión de Cristo, Tomás se marchó hasta la India, donde comenzó a predicar el Evangelio. En los exóticos y maravillosos parajes de la costa occidental de la India, Tomás convirtió a miles de personas al cristianismo, siendo, durante los primeros años de la fe, uno de los maestros de las ideas de Jesús que mayor éxito obtuvo. Hablando más específicamente, lo que Tomás predicaba eran las «Doce virtudes», un modelo a seguir para poder llevar una vida moralmente sana y no solamente desde el punto de vista cristiano. Aquel mensaje se extendió como el fuego. Las virtudes en cuestión, según el relato de Jacobo de Vorágine, eran las que se contenían en los siguientes doce puntos:

> La primera es creer en Dios, que es un único ser, aunque con tres personas en una. [...] La segunda consiste en la virtud de recibir el bautismo; la tercera, abstenerse de la fornicación; la cuarta, evitar la avaricia; la quinta, controlar la gula; la sexta, vivir una vida de penitencia; la séptima, perseverar en las buenas obras; la octava, la práctica de la hospitalidad generosa; la novena, la búsqueda y la práctica activa de la voluntad de Dios; la décima, buscar todo lo que no es la voluntad de Dios para evitarlo; la undécima, practicar la caridad tanto con los amigos como con los enemigos; y la duodécima, ser escrupuloso en la observación de todas estas cosas.

El mensaje de Tomás tenía una enorme importancia, porque era un consejo realmente sabio para que una persona pudiera evitar llevar una vida complicada. Por su particular importancia, destaca, entre todas las demás, la octava virtud, la ofrenda de hospitalidad, que es uno de los mensajes clave que se dan en la *Odisea* de Homero. Esta virtud viene a decir que la generosidad tanto física como espiritual es esencial en la naturaleza del santo, que es el héroe de la dación, de la entrega a los demás. Las doce virtudes de Tomás pretenden decirnos que el espíritu de santidad es la mejor vía para que una perso-

na pueda llevar una existencia limpia y pura, sin el entorpecimiento de los problemas autogenerados de naturaleza terrenal, y que dicha vía había comenzado en época tan remota como la década misma en que se produjo la crucifixión de Cristo. La idea que hay detrás del concepto de santidad es que la persona tiene que aceptar llevar el manto de la responsabilidad moral y de la culpabilidad espiritual, pero tan sólo si él o ella desean hacerlo. Los santos son partícipes voluntarios en el reto de llevar a efecto acciones ejemplares, para, así, dar cumplida respuesta a la llamada que les anima a amplificar sus talentos innatos. De tal manera, la santidad es la maximización moral de la bondad de la naturaleza de la persona, que, históricamente, viene manifestándose en una gran pluralidad de formas y siempre de acuerdo con las características específicas de las diversas personalidades en que se produce.

En total, son cuatro las diferentes categorías de santos que existen. Los santos míticos son aquellos que, como en el caso de san Jorge, sus historias guardan un asombroso parecido con mitos pertenecientes al acervo clásico. No hay ninguna prueba de que tales figuras hayan existido jamás y las historias sobre sus vidas presentan, muy a menudo, pasajes y aspectos propios de cuentos de hadas que bordean claramente lo fantástico. En multitud de casos, sus historias han sido extraídas de las mitologías existentes desde bastante antes de la conversión de las naciones al cristianismo. Por ejemplo, san Miguel, matador de dragones, recuerda enormemente a héroes mitológicos tradicionales como Teseo y Hércules. Miguel aparece en la tierra blandiendo una espada fálica y sus conquistas no se limitan a acabar con algún dragón, sino que, además, se extienden hasta la propia tierra y las creencias con ella relacionadas. De hecho, su nombre se asocia, muy frecuentemente, con sitios muy antiguos donde se adoraba a la diosa pagana que era la madre de la tierra. Nombres de lugares, en toda Inglaterra e, incluso, en Francia –desde el montículo de Glastonbury Tor, coronado por una torre dedicada al arcángel, hasta St. Michael's Mount, en Cornwall o su equivalente, Mont Saint



En este grabado tan melodramático, con leones hambrientos incluidos, se puede ver a los primeros mártires cristianos esperando su destino a manos de los romanos, un pueblo que tenía una enloquecida afición a los deportes.

Michel, en Normandía– son testigos de la marcada conexión entre los sitios dedicados actualmente a san Miguel y las actividades paganas precristianas. Tales sitios son, usualmente, colinas donde los principios femenino y masculino de la tierra entran en el más estrecho contacto.

La segunda categoría es la de los santos legendarios, personajes que dieron ejemplo durante la confrontación que se produjo entre las dos mentalidades religiosas que coexistieron durante la transición del mundo pagano al cristiano. Santa Úrsula –cuya historia bien podría haber inspirado las Cruzadas– era hija de una especie de caudillo inglés que se había convertido al cristianismo. Comprometida en matrimonio con un príncipe pagano con el propósito de consolidar una alianza política, Úrsula se encontró en un aprieto muy serio. Su padre, según *La leyenda dorada,* «pensaba que era impropio de él entregar a una doncella, que era una devota cristiana, a un adorador de

ídolos», pero, por otro lado, estaba absolutamente aterrorizado ante «las salvajes represalias que aquel rey pagano podía llevar a cabo». Úrsula, sin embargo, dio con una brillante solución. Se casaría con aquel príncipe pagano con la condición de que él le financiara una peregrinación a Tierra Santa.

El príncipe aceptó inmediatamente. Pero se quedó pasmado cuando la que ya era su prometida le anunció que iría acompañada en su viaje por once mil vírgenes inglesas. No queriendo verse embaucado por una princesa cristiana, el príncipe pagano se apresuró a ofrecer el dinero suficiente como para pagar los barcos y demás medios que habrían de transportar a aquel ejército de jóvenes mujeres alrededor de todo un continente. Desde entonces, sin embargo, las cosas comenzaron a ir mal. Y el príncipe, temiendo que su tesorería quedara irreparablemente sangrada con aquella cruzada, conspiró con algunos altos funcionarios de Roma, quienes, a su vez, temían seriamente que la anunciada oleada de jóvenes y maravillosas mujeres provocara una hecatombe en la ciudad de san Pedro, infligiendo un auténtico descalabro a la moral de la localidad. Poco después, las partes implicadas decidieron que la única forma que tenían de resolver aquel problema era convencer a los hunos, que se estaban aproximando a la ciudad a marchas forzadas, para que atacaran a aquel ejército de mujeres. Y así, mientras Úrsula y su legión de doncellas se encontraban acampadas a orillas del Rin, en el lugar en que hoy se encuentra la ciudad de Colonia, los hunos se lanzaron sobre ellas y las masacraron a todas. La última en perecer fue una joven doncella de nombre Cordelia, verosímilmente homónima y referencia del personaje que se cita en la *Historia de los reyes ingleses,* de Geoffrey de Monmouth, obra que, a su vez, sería la fuente de inspiración de *El rey Lear* de Shakespeare. La leyenda de santa Úrsula ha permanecido hasta hoy día como una parábola sobre la lucha entre la pureza personal y la autoridad burocrática.

Algunos santos legendarios, como san Nicolás, por ejemplo, se han ido metamorfoseando con el paso del tiempo hasta acabar siendo personajes muy característicos de la cultura occi-

dental, generando, en el caso concreto del citado san Nicolás, miles de millones de dólares como icono de las modernas vacaciones de invierno.

Según la leyenda, Nicolás, heredero de una enorme fortuna, decidió abandonar todos sus bienes terrenales y convertirse en sacerdote. Había oído decir que había un hombre con tres hijas que no podía afrontar el elevado coste que suponían sus costosas dotes y el padre estaba contemplando la posibilidad de venderlas para que se dedicaran a la prostitución y, de tal manera, pudieran sobrevivir. Nicolás, entonces, escogió a aquellas tres jóvenes para mostrarles el alcance de su caridad. Así pues, la noche anterior a que la mayor de las hermanas fuera enviada al burdel, Nicolás lanzó una bolsa repleta de oro por encima de la verja de la casa familiar. Poco después, la hija mayor encontró la bolsa con el dinero y pudo verse rescatada de aquella vida de pecado que le esperaba. Cuando la segunda hermana estaba también a punto de entrar en una casa de mala reputación, Nicolás le lanzó el mismo regalo por la ventana de su habitación. Según se afirma en algunas versiones de la leyenda, la bolsa cayó, en aquella oportunidad, en el interior de una media de la joven. Por su parte, el padre de las doncellas se sentía muy avergonzado por el hecho de que alguien conociera la difícil situación en que se encontraba; sin embargo, permaneció en silencio y cerró su casa para no volver a recibir más limosnas. Pero Nicolás no se arredró. Y la noche anterior a que la tercera doncella tuviera que emprender la marcha hacia el lupanar, Nicolás arrojó su última bolsa de oro por la chimenea, con un lanzamiento tan sumamente preciso que habría dejado boquiabierto a cualquier aficionado al baloncesto de la actualidad.

Aunque no existe evidencia alguna de que san Nicolás haya existido jamás, la proximidad de su fiesta anual, el día 6 de diciembre, con el inicio del tiempo de adviento ha sido una pieza clave en su evolución hasta transformarse en el Padre de la Navidad, Papá Noel, Padre del Hielo y Santa Claus. Como figura que representa a la caridad, san Nicolás se ha convertido

en el ubicuo héroe universal de millones de niños de todas las partes del mundo. Su progresión, desde ser un clérigo barbudo, aunque sin rostro, en los principios de la iglesia cristiana hasta convertirse en el «anciano y alegre elfo» del villancico de Clement Moore «La víspera de Navidad», se vería inconmensurablemente estimulada por el departamento de marketing de la Compañía Coca Cola. Ataviado con los colores característicos y oficiales de dicha bebida, el rojo y el blanco y que ya son emblemas de la Navidad, Santa Claus entra, durante la Nochebuena, por todas las chimeneas de las casas para dejar sus regalos, usurpando el lugar de los tres «reyes» de Oriente que siguieron la estrella hasta Belén.

La evolución de san Nicolás ha sido la más dramática que haya experimentado ninguna figura perteneciente al canon de personajes santos, con la posible excepción de san Valentín, cuyos actos de generosidad y amabilidad están hoy día asociados a la fiesta anual del amor, la lencería y el chocolate. Al contrario que en el caso de san Nicolás, parece, ciertamente, más posible que san Valentín pudiera haber existido, si bien es cierto, asimismo, que pudo haber hasta tres personajes distintos con el nombre de Valentín –dos oscuros sacerdotes y un obispo rebelde– en la pequeña ciudad italiana de Terni. La figura del último es la que más frecuentemente se ha asociado con la del que, hoy en día, tomamos por san Valentín. Cuando el emperador romano Claudio II decidió que el matrimonio no era en absoluto conveniente para la moral de sus ejércitos y abolió dicho vínculo, el obispo Valentín continuó celebrando sus matrimonios en secreto. Finalmente, el obispo fue detenido y encarcelado, estableciendo en la propia prisión una estrecha relación con la hija ciega de su carcelero, a quien llegó, incluso, a devolver la vista de forma milagrosa. Cuando Valentín iba ya camino de su ejecución, parece ser que pudo pasar una nota a la joven en la que le decía: «Recuerda a tu Valentín».

Son muchos los santos cuya existencia tiene sus orígenes en leyendas paganas que fueron fácilmente adaptadas para ilustrar tanto las ideas cristianas como sus correspondientes men-

sajes. Y la de san Valentín es, al parecer, una versión cristianizada de las fiestas anuales de las *Lupercalia*, que se celebraban en honor de la *lupa* (término latino que significa loba y, también, prostituta) que había amamantado al fundador de Roma, Rómulo, y a su hermano gemelo, Remo. Empero, lo que en realidad se celebraba en estas fiestas era, esencialmente, una suerte de Día de la Madre de la época clásica, por cuanto en dichas festividades se remarcaba enormemente la importancia de la purificación y de la fertilidad, convirtiéndose, además, en un buen augurio de la alegre primavera que ya se aproximaba.

Por otra parte, el mérito de la evolución de san Valentín, desde ser un oscuro obispo hasta convertirse en el icono del emparejamiento, el matrimonio y la procreación, cabría achacarlo al poeta medieval inglés Geoffrey Chaucer. En un poema de carácter cortesano compuesto para la fiesta de san Valentín del año 1383, Chaucer parodiaba las convenciones del amor cortés y la idea, de origen tanto italiano como continental (prohijada por poetas especialistas en la composición de sonetos, como, por ejemplo, Dante), de que el amor era algo que podía se debatido abiertamente. Dichas convenciones del amor cortés –y muy particularmente, la forma en que los hombres debían tratar a las mujeres– ya habían sido descritas, a mediados del siglo XIII, en el tratado *El arte del amor cortés*, libro escrito por Andreas Capellanus, siguiendo una tradición que se remontaba hasta los tiempos de Ovidio. Pero sería Capellanus el que trasformaría el ritual del emparejamiento en un juego en el que el hombre tenía que participar ateniéndose a unas reglas que establecía la mujer. La práctica del amor cortés logró transformar paulatinamente la forma que los hombres tenían de tratar a las mujeres, enfatizando la necesidad de que su comportamiento tenía que estar fundamentado en las buenas maneras y en una conducta decorosa. Para componer su poema, Chaucer se inspiró en una antigua creencia popular inglesa, según la cual, a mediados del mes de febrero, es decir, en torno a la festividad de san Valentín, se iniciaba la época en que las aves se emparejaban y comenzaban a construir sus ni-

dos. Con la diosa Naturaleza presidiendo un parlamento exclusivamente dedicado al tema del amor, las aves llegan todas a la importante conclusión de que bien vale hacer un esfuerzo en relación con tan trascendental asunto:

Y cuando sus argumentos hubieron finalizado,
a cada ave la diosa una pareja había otorgado,
y todos de pleno acuerdo, cada uno su camino había iniciado.
¡Oh, Señor! ¡Con qué dicha y con qué gozo se apasionaban!
Todos ellos, con sus alas y arqueando sus cuellos, incitaban
a que el quehacer de amante criatura sus parejas adoptaran
mientras todos a la noble diosa Natura las gracias daban.

Pero antes, como era su costumbre año tras año, fueron
escogidas
unas aves para entonar una dulce canción de despedida,
una redondilla como canción para animar su partida
y honrar a Natura y complacer a su manantial de vida.
La tonada había sido compuesta en Francia, os lo puedo
asegurar;
las palabras traducidas eran tales como las podréis encontrar
en las siguientes estrofas que aún en mi mente están:

«¡Bienvenido seas, verano, con tu soleada delicadeza!
Al frío tiempo del invierno tú has hecho huir
para que la estación de las noches oscuras podamos eludir.

Desde allá en lo alto, san Valentín, nos está contemplando,
mientras que, para nuestro solaz, los pajarillos están
cantando:
Al frío tiempo del invierno tú has hecho huir
para que la estación de las noches oscuras podamos eludir.

Para regocijarse una y otra vez, buena causa tienen
desde que recientemente su brillante pareja poseen
y todos cantarán su felicidad cuando con la luz despierten.

¡Bienvenido seas, verano, con tu soleada delicadeza!
Al frío tiempo del invierno tú has hecho huir
para que la estación de las noches oscuras podamos eludir».

Las estrofas originales de Chaucer (con versos repetidos, conocidos como *repetons*) pretendían celebrar un nuevo nacimiento de la vida. En la Edad Media, al igual que en la actualidad, el regreso de la luz y de la vida al mundo, un fenómeno que se hace apreciable a mediados de febrero, era motivo de considerables celebraciones. Y Chaucer, con unos cuantos trazos de su pluma, consiguió transformar a un santo oscuro y desconocido en una deidad en la que se personificaban el amor y la procreación. Largo tiempo después, el marketing moderno habría de llevar la anterior transformación a unos niveles mucho más avanzados, vinculando al obispo de Terni con la figura clásica del dios Cupido. En una de las evoluciones alegóricas más extrañas y sorprendentes de la cultura occidental y de su literatura, san Valentín se había convertido en una figura sin rostro cuya festividad se asocia, en nuestros días, a ese amorcillo –una especie de duende pequeño, en pañales y alado– que siempre ha servido de soporte material para Cupido, el dios del amor.

El problema que existe tanto con los santos míticos como con los legendarios es que sus historias son tan fantasiosas que los propios santos tienden a ubicarse en posiciones crecientemente alejadas de las que, en realidad, tenían en sus orígenes. A lo largo de las últimas décadas, la Iglesia Católica ha venido restando importancia, por no decir expurgando o eliminando, a toda esta sarta de figuras tenebrosas, míticas y, a menudo, lúdicas, del santoral en favor de otros individuos cuyos logros son mucho más concretos y tienen una mayor conexión con las creencias contemporáneas. Estos individuos pertenecen a nuestra tercera categoría de santos: los santos históricos.

Los referidos santos históricos son hombres y mujeres cuyas vidas y obras son verificables y que ayudaron notablemente en el proceso de transición de la sociedad desde el paganismo al

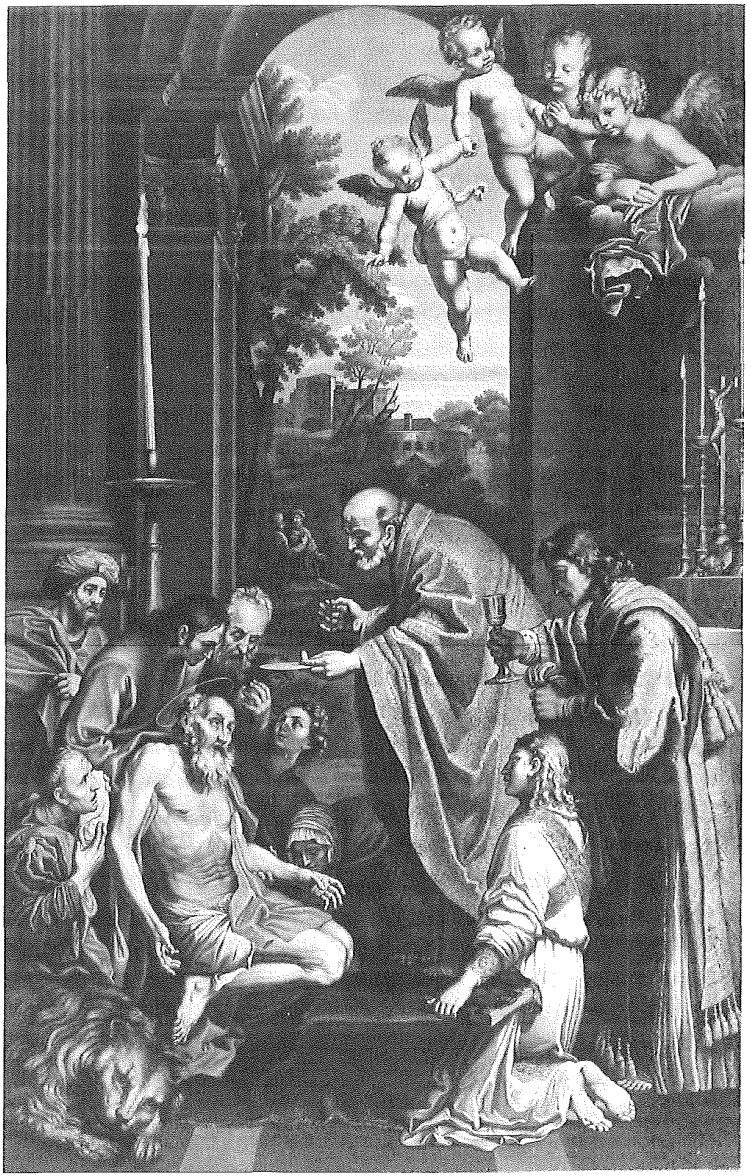
cristianismo. En Canadá, la santa perteneciente a la tribu de los mohicanos, Ketari Tekakwitha, es venerada por el importante papel que desempeñó en la tarea de llevar el cristianismo hasta su pueblo, aunque fuera a un precio terrible. Tekakwitha fue perseguida durante toda su vida, primero por haberse bautizado y, más adelante, por sus votos de castidad, circunstancias ambas totalmente extrañas a la cultura mohicana. Como tan a menudo les ocurre a los santos, la suya fue una figura atrapada entre dos mundos. Expulsada por la sociedad tribal en la que siempre había vivido, Ketari abraza una nueva religión, tratando siempre de incrementar su santidad a base de las torturas que se aplica a sí misma como penitencia por sus presuntos pecados. La figura de Ketari Tekakwitha desempeñaba un papel crucial en la novela *Los hermosos vencidos*, escrita en 1966 por Leonard Cohen, en la que un hombre natural de Montreal y psicológicamente muy dañado intenta liberar su propio sufrimiento invocando a Ketari como su santa patrona. (En uno de esos extraños giros que frecuentemente se producen en la relación entre literatura y hecho cultural, ciertos pasajes de la novela de Cohen, incluyendo una serie de poemas que el narrador de la novela escribe acerca de la joven, fueron leídos durante la ceremonia en que culminó el proceso de canonización de Ketari Tekakwitha en el año 1980. El hecho de que la literatura interviniera en el mismo acto de creación de un santo supone un momento verdaderamente insólito en la historia de la cultura.) En un determinado pasaje, el anónimo narrador de la novela de Cohen intenta reconciliarse con su patrona de adopción, una mujer que también se había visto tremendamente torturada por sus propios demonios:

> He estado escribiendo sobre estos hechos reales durante algún tiempo. Pero ¿me encuentro más cerca de Ketari Tekakwitha? El cielo es, siempre y para siempre, un lugar extraño. No creo que yo vaya a permanecer durante mucho tiempo con las estrellas. Y tampoco disfrutaré jamás de un florilegio. No creo que los espectros vayan a susurrar mensajes eróticos

sobre mis cálidos cabellos. [...] ¿Cómo, pues, me podré aproximar hasta una santa muerta?

Los sufrimientos de Ketari Tekakwitha han llegado a convertirse en una metáfora de la experiencia de los pueblos indígenas de todo el mundo. Además, ella representa, también, lo que le puede ocurrir a un individuo que se ve inmovilizado entre lo que es y lo que aspira a ser. Los santos históricos, muchos de ellos mártires o víctimas de los daños que se infligen a sí mismos, tienen presencia, actualmente, en casi todas las culturas. San Andrés Kim, el primer sacerdote católico de Corea, se convirtió en el santo patrón de ese país tras padecer martirio en la década de 1840. San Martín de Porres, por su parte, es el santo patrón tanto del Perú como de la justicia social, y ello por las numerosas obras de caridad que llevó a cabo en la pobre y hambrienta Lima colonial. Estas figuras están encarnadas por personas reales, que, en su camino de santidad, se enfrentan a dilemas y retos también reales. Y ello les transforma en metáforas heroicas de cómo se puede responder ante los problemas del mundo por medio de actos de fe. La fe, al perecer, sería el puente que une el mundo del más allá y el mundo temporal, y si la de los santos ha de continuar siendo una fuerza vital en materia espiritual, ellos deberán seguir manteniendo su relevancia.

Maximilian Kolbe representa el cuarto tipo y una nueva raza de santos, la de los santos contemporáneos. Estos hombres y mujeres son personas ejemplares en todo cuanto se refiere a la forma en que debe conducir su vida un cristiano moderno. Lo que resulta verdaderamente sobrecogedor en la vida de Kolbe es que pasó la mayor parte de ella trabajando como narrador de cuentos. Había nacido en 1894, en el seno de una empobrecida familia de tejedores y, hacia el año 1910, Kolbe ya había decidido convertirse en monje franciscano. Estuvo estudiando en Roma hasta que le diagnosticaron tuberculosis en 1919, por lo que hubo de regresar a su Polonia natal. Una vez de vuelta, Kolbe fundó una pequeña revista destinada a los



La última comunión de san Jerónimo, de Domenichino, cuadro del siglo XVII. En él se puede apreciar el profundo sentido del sometimiento individual del santo a un orden superior, en este caso, con ocasión de su última eucaristía. Nótese el león de san Marcos yaciendo a la derecha del santo.

católicos de Cracovia. En 1927, la revista se había hecho tan popular que su circulación había alcanzado nivel mundial y superaba el millón de ejemplares. La plantilla de empleados de la publicación creció tanto que, al final, llegó a tener hasta 762 frailes en nómina, los cuales, además, ayudaron a Kolbe a crear una de las primeras redes de centros multimedia de toda Europa, un complejo que acabó incluyendo una cadena de radio, una empresa editorial, un colegio mayor universitario y hasta un aeródromo. Kolbe entendía que su trabajo debía consistir en actuar como vehículo para la difusión de sus creencias y para enfrentarse a la expansión del mal en el mundo. Fue un crítico muy explícito de la ideología nazi, por lo que, cuando los alemanes invadieron Polonia el día 1 de septiembre de 1939, la Ciudad de la Inmaculada, pues tal era el nombre del centro multimedia creado por Kolbe, fue confiscada y reconvertida en campo de concentración. Kolbe, por su parte, fue enviado a Auschwitz, donde hallaría el fin de sus días de la forma en que hemos narrado al inicio de este capítulo.

Sin embargo, como héroes, los santos presentan una notable paradoja. Por un lado, el mártir triunfa sobre el mal manteniendo firmemente sus creencias incluso ante la presencia de la muerte. Pero, por otro, el resultado de sus sufrimientos es la muerte del individuo, lo que hace del santo una figura trágica. Y, sin embargo, los santos son figuras triunfantes y no trágicas. El concepto de santidad más extendido se ha apoyado siempre en esta interpretación y no sólo en la tradición cristiana, sino, también, en el sistema islámico. Morir por la propia fe es considerado como algo bueno y el peligro que supone la muerte se ve plenamente contrarrestado por la recompensa de la vida eterna. En la actualidad, por todo Oriente Medio pueden verse niños que coleccionan cromos con las caras y los datos personales de terroristas suicidas que se han volado a sí mismos por la causa que defendían. Al igual que los santos mártires cristianos, esos terroristas suicidas son venerados por la fuerza de sus convicciones, incluso aunque otras culturas abominen de sus actuaciones. Exégetas islámicos de tenden-

cias más moderadas han señalado que la santidad de dicha clase de martirio queda anulada si, durante el proceso de su materialización, resultan heridas otras personas, aunque este argumento ha servido de muy poco a la hora de detener el flujo de esta clase de atentados.

La diferencia, obvia, que existe entre alguien que se suicida haciendo explotar una bomba que lleva adosada a su cuerpo y personajes como santa Pelagia, san Jorge o san Sebastián, radica en que los santos cristianos no intervienen activamente en sus propias muertes. En la tradición cristiana, al igual que en la de casi todas las demás religiones, una participación de semejante naturaleza implicaría la comisión de un pecado muy grave, el del suicidio.

Según Jacobo de Vorágine, el período comprendido entre los años 238 y 287 de nuestra era fue particularmente duro para los cristianos. Fue, en efecto, una época en la que proliferaron las persecuciones, produciéndose, como consecuencia de las mismas, una abundante cosecha de mártires, entre los que cabe destacar a santa Úrsula y sus once mil vírgenes y a san Sebastián. La prolongada, a la vez que tremendamente dolorosa, muerte de san Sebastián, tal como Jacobo de Vorágine la narraba, llega a convertirse en metáfora, dada la negativa del santo a someterse a las autoridades terrenales:

> Diocleciano, entonces, hizo que le ataran a un árbol, en campo abierto, y ordenó a sus arqueros que le utilizaran como blanco de prácticas. Los arqueros le alcanzaron con tantas flechas que parecía un erizo y después le dejaron allí, dándole por muerto. Pero al cabo de unos cuantos días, él se recuperó y se presentó en plena escalera del palacio imperial, reprochando amargamente a los dos emperadores las cosas tan terribles que estaban haciendo a los cristianos. «Pero ¿no es éste Sebastián?», exclamaron ambos, «a quien habíamos matado a flechazos».

En última instancia, los torturadores de Sebastián se verían obligados a decapitarle, una clase de muerte que viene a ser

una metáfora de la separación existente entre la mente y el alma, por un lado, y el cuerpo, por otro. La decapitación libera al alma fiel, transportándola al reino de la bienaventuranza incorpórea y eterna, frustrando, así, las expectativas de su ejecutor.

Para los primeros cristianos, el hecho de morir por la fe era visto como un acto de valor heroico que todos debían imitar. En el siglo XIX, sin embargo, el martirio era visto como un signo de debilidad por quienes profesaban la filosofía de «la supervivencia del más fuerte». Friedrich Nietzsche fue uno de los primeros en interpretar a los santos como figuras de una gran debilidad. Escribiendo también sobre santos en 1902, en un libro titulado *Las variedades de la experiencia religiosa*, el filósofo William James (hermano del escritor Henry James) hacía referencia a la aversión que los alemanes sentían por los héroes santos. En efecto, para Nietzsche, la de un santo era la forma de vida más baja de toda la cadena biológica a causa de la pasividad de su postura. El santo «representa muy poco, tan sólo la condición de taimado y servil», aseguraba James al explicar la postura de Nietzsche. «Es el inválido sofisticado, el degenerado *par excellence*, el hombre de la vitalidad insuficiente. Su prevalencia pondría en peligro el género humano.» El propio James, sin embargo, veía en el santo una forma superior de individualismo que se hacía acreedora de veneración. Tales personalidades, pensaba James, estaban capacitadas para trascender la intrincada locura que tan a menudo salpica a la realidad. El santo era, en su opinión, un personaje muy diferente al de un hombre firme y fuerte, pero no menos útil tanto para la sociedad como para la imaginación. Su aportación a la sociedad, tal como James lo entendía, radicaba en su capacidad de comunicar los principios divinos a audiencias mortales. «El santo es, por consiguiente, y en abstracto, un tipo de hombre superior al "hombre fuerte", porque está adaptado a la sociedad más perfecta que pudiera concebirse», escribía James, «e independientemente de que dicha sociedad sea o no posible y concreta. El simple hombre fuerte, por el contrario, siempre

tendería a hacer que esa sociedad se deteriorara». Aquí, James estaba aludiendo al conflicto existente entre barbarismo y valores humanos trascendentes, el mismo que se plantearía en Auschwitz entre Kolbe y sus captores. Lo que a este respecto sí parece importante, según James, es que los santos viven sin comprometer nunca la dignidad que les sustenta, incluso ante la faz de la muerte. El santo es un personaje heroico porque defiende lo que cree.

Los santos representan en la era cristiana lo que se denominaba «apoteosis» en la época clásica: la elevación de un ser humano hasta el estatus de la semidivinidad. Y, dado que conocían tanto el cielo como la tierra, los santos eran contemplados como intercesores, como portavoces de la condición humana. Como las deidades clásicas, muchos de ellos se encargan de dar respuesta a las numerosas rogativas oficiadas con el fin de acabar con enfermedades y situaciones adversas, además de llevar a cabo otras obras encaminadas a la corrección de determinados asuntos que pudieran haber ido mal. Así, por ejemplo, en el caso de tener problemas con la vista, las plegarias correspondientes deberán ir dirigidas a santa Lucía, quien se había quedado ciega antes de padecer martirio. Para los dolores de muelas, las oraciones habrán de ofrecerse a santa Catalina, quien hubo de padecer la extracción, en vivo y sin anestesia, de todas sus piezas dentales antes de morir. Se dice, pues, que los santos son capaces de sanar enfermedades porque se suele creer que varias partes del cuerpo, o ciertos aspectos y funciones que le son propios, guardan una estrecha relación con algunas circunstancias de la vida del santo o de su martirio. Cuando se pide la sanación de alguien, la persona que la invoque deberá acordarse no sólo de la enfermedad en sí, sino también del personaje que la sufrió anteriormente y cuya intercesión puede ofrecer una solución para su problema. En otras palabras, los santos representan al propio proceso de resolución de problemas.

Los santos actúan, asimismo, como defensores de la existencia mortal, tal como es percibida desde el otro mundo. Y lo ha-

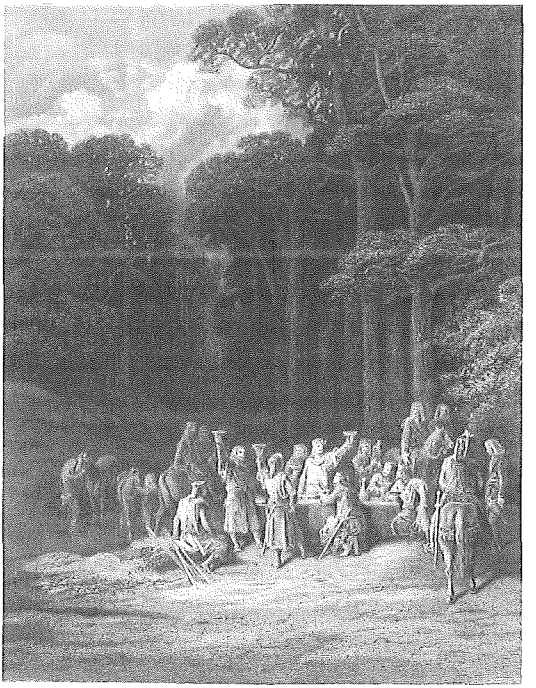
cen así porque todos ellos tienen un rasgo específico conocido como virtud heroica, lo que el papa Benedicto XIV calificaba de capacidad para «llevar a cabo acciones virtuosas con una prontitud, una facilidad y un placer muy poco comunes, cuyas causas son de origen sobrenatural y sin la intervención del razonamiento humano». En otras palabras, la virtud heroica es la inclinación a hacer el bien sin concederse una segunda oportunidad de reflexión sobre lo material. Quienes poseen esta cualidad hacen un hábito de la repetición de sus buenas obras, como si hubiera una fuerza invisible que les motivara a ello. Por lo que respecta a dichas buenas obras, ese patrón de comportamiento es dado a conocer finalmente por alguien en forma de historia, de manera tal que la vida del santo no consiste tan sólo en llevar a cabo una serie de buenas acciones, sino que, además, se convierte en la historia de una conducta ejemplar. En efecto, los santos son, esencialmente, individuos que cuentan historias a los demás por medio de sus actos y no sólo a base de palabras. Atraen la atención de la gente hacia lo que hay detrás de sus obras y lo hacen por medio de la forma de vida que observan. Cuando un santo es honrado o venerado, el respeto profundo que se manifiesta hacia él es muy diferente de la adoración que se rinde a Dios. Al venerar a Dios, el creyente muestra hacia Él *latria*, o adoración en sentido estricto, en tanto que lo que ese mismo creyente hace ante el santo es *dulia*, es decir, una humilde reverencia. En la literatura, las vidas de los santos son presentadas como *exempla*, historias que tienen la intención de animar a las personas a vivir de acuerdo con las creencias que se juzgan como las más correctas y adecuadas. La esperanza y el deseo que hay detrás de la narración de la vida de un santo consisten en que el lector aprenda algo y sea mejor persona por ello.

Cuando escribía sobre «El valor de la santidad», en *Las variedades de la experiencia religiosa*, William James intentaba definir qué era lo que hacía que un santo se convirtiera en tal. Y escribía:

> El personaje santo es aquel para quien las emociones espirituales son el centro habitual de su energía personal; y existe un cierto estereotipo general de lo que es la santidad universal, el mismo para todas las religiones, del que fácilmente se pueden hallar numerosos ejemplos.

Para James, todos los santos, independientemente de su procedencia religiosa, gozaban de cuatro atributos clave que todos compartían. El primero de ellos era lo que él describe como «una sensación de vivir una vida más rica y de más amplios horizontes que la propia de los intereses, pequeños y egoístas, de este mundo». El santo era alguien que podía elevarse por encima del mundo material porque había aprendido una forma de vivir que iba más allá de la mera necesidad, la avaricia, el deseo y las demás voliciones. Era una capacidad de trascender al mundo, trasladándose al entendimiento que concierne a «ideales morales abstractos; cívicas o patrióticas utopías; o a visiones interiores de la santidad y la rectitud». Todos y cada uno de los santos poseían, asimismo, un «deliberado autosometimiento» al control de un poder ideal (fundamentalmente, el de Dios), así como un amor a la humanidad que sobrepasaba ampliamente al amor por ellos mismos. Los santos, según este segundo atributo de James, ponían a prueba sus respectivos egos a las puertas de la vida, antes de entrar en ella.

El santo, para James, era alguien que podía experimentar un «inmenso júbilo y una gran libertad» al permitir que hasta los más recónditos confines de su identidad llegaran, incluso, a «derretirse». Esta estática sensación de la pérdida de uno mismo en favor de una experiencia de mayores dimensiones, que es el tercero de los atributos anteriormente señalados, se manifiesta en «El Santo Grial», perteneciente a los *Idilios de un rey*, de Tennyson, donde un santo caballero, sir Galahad, desea sentarse en un sitial conocido por el nombre de Siege Perilous [Sitio Peligroso], que causaba la muerte a todo aquél que no fuera un hombre totalmente bueno y puro. Galahad es el único caballero capaz de sentarse allí, el único capaz de vencer a



En este grabado, perteneciente a la serie de ilustraciones que Gustav Doré hizo para *Idilios del rey*, de Tennyson, se puede apreciar la forma en que los Caballeros de la Tabla Redonda celebran la búsqueda que pretende llevar a cabo la hermandad del Santo Grial, previamente a que sus miembros se dispersaran en busca de tan elusivo trofeo.

su propio ego. Galahad sobrevive a la prueba de sentarse en el sitial mágico y emprende una intensa búsqueda del Santo Grial que, finalmente, se vería coronada por el éxito, porque lo que desea Galahad es perderse a sí mismo para poder salvarse. Tennyson intenta explicar esta paradoja tan característica de la santidad cuando escribe:

> En nuestra gran sala había un sitial vacante,
> modelado por Merlín en el remoto pasado,
> tallado con extrañas figuras; hacia dentro y hacia afuera,
> las figuras, como serpientes, se convertían en un rollo
> de letras escritas en una lengua que nadie podía leer.
> Y Merlín lo llamó «El Sitio Peligroso»,
> peligroso para lo bueno y para lo malo «porque ahí», dijo,

«ningún hombre podrá sentarse si no quiere perderse»:
Una vez, sin percatarse, Merlín se sentó
en su propio sitial, y también se perdió; pero él,
Galahad, cuando le hablaron del destino de Merlín,
gritó: «Si me pierdo, me salvaré».

Los versos de Tennyson parafrasean los del evangelista san Lucas (Lucas 17, 33): «El que busque guardar su vida, la perderá, y el que la perdiere, la conservará». Esta paradoja de la naturaleza de la santidad es de una importancia capital. El santo no sólo emplea su vida en favor de principios superiores, sino que, también, se dedica al compasivo servicio de los demás.

El cuarto atributo que caracteriza a la santidad, según explica William James, es «un traslado del centro emocional hacia tiernos y armoniosos afectos, hacia los "sí, sí" –muy lejos del "no", por tanto– que tan íntimamente están relacionados con las exigencias del no ego». Para abrazar lo positivo, el individuo tenía que construir su persona a partir de cuatro virtudes: ascetismo, fortaleza anímica, pureza y caridad. El ascetismo, según James indica, conlleva la rendición del ego y la autoconsciencia a una divinidad que todo lo consume y que hace que el santo se centre en algo fuera o más allá de él mismo. Para adquirir fortaleza en el alma, es preciso que el santo aleje de sí toda clase de temores y ansiedades. Para llevar una vida pura, destacaba James, el santo tendrá que poner en práctica alguna suerte de severa disciplina, para, así, poder «profundizar en [su] consistencia espiritual y ser capaz de mantenerse sin mancha alguna de este mundo». Y la caridad, por último, llegará por sí misma cuando el santo haya aprendido a elevarse por encima de sus emociones. «El santo», continuaba escribiendo William James, «ama a sus enemigos y trata a los pordioseros más harapientos y repugnantes de igual manera que si fuesen hermanos». Sea cual sea la forma de considerarlo, el hecho de ser un santo supone pertenecer a un orden muy elevado entre los seres humanos. Además, convertirse en santo no es tarea fácil.

La canonización es un proceso en veinte tramos que se asemeja bastante a un juicio ante un tribunal. En primer lugar, los candidatos son sometidos a una investigación bajo la dirección de un postulador general de la causa. Los testigos que hubiere deponen ante el tribunal cuantos datos puedan aportar sobre la persona a canonizar y la santidad de sus posibles milagros. Como paso siguiente, se elabora un documento –con la transcripción de todas las diligencias habidas– que se presenta ante un grupo de cardenales conocido como la Sagrada Congregación de Ritos. En este punto, es de destacar que es mérito de esa misma congregación la aportación al lenguaje común de una de las frases hechas más célebres: la de «abogado del diablo». El abogado del diablo es una persona a quien se nombra para que, durante el proceso, plantee argumentos en contra del candidato a la santificación. A la manera de un clásico drama cinematográfico de juicios, fiscales y abogados, la Sagrada Congregación de Ritos escucha la postulación del candidato a la santidad y, a continuación, vuelve a examinar todas las pruebas aportadas al proceso, desde el análisis de documentos y testimonios hasta la evaluación de sus presuntos milagros. En los estadios finales del procedimiento, el candidato a santo es examinado por la presencia, o no, de virtudes heroicas en su vida. Y si todas esas evidencias superan la fase de escrutinio, la Sagrada Congregación de Ritos traslada su recomendación de canonización al Papa, quien, entonces, declara al candidato merecedor de veneración.

Todos estos aspectos de la forma en que alguien llega a convertirse en santo, incluso en el sentido secular del término, los trataba Graham Greene en su novela *Un caso acabado.* Greene, que se había convertido al catolicismo en el año 1926 con el fin de entender mejor lo que ocurría en la mente de quien, por aquel entonces, era su prometida, pasó la mayor parte de su carrera literaria intentando descifrar las grandes cuestiones del espíritu. En obras como *Brighton, parque de atracciones, El poder y la gloria* y *Un caso acabado,* Greene exploraba la forma en que las personas podían vivir en aquella amalgama de carne y

espíritu en que existían, máxime cuando el aspecto espiritual tomaba las riendas de su destino. En *Un caso acabado,* una novela situada en Londres durante y después de la Segunda Guerra Mundial, Greene narra la historia de un escritor a sueldo, Maurice Bendrix, y la relación que éste mantiene con una pareja, Henry y Sarah. Bendrix tiene un *affaire* con Sarah y dicho acontecimiento habrá de propiciar el regreso de ella al catolicismo y el alejamiento de Dios por parte de Bendrix. Cuando cree que su amante ha perecido en un bombardeo durante el Blitz, Sarah hace un pacto con Dios. Y Greene utiliza ese pacto para analizar, a pequeña escala, la naturaleza de la santidad en el mundo, siguiendo las huellas de Sarah mientras ella va adquiriendo los atributos propios de la santidad. Al ver cómo pierde a su amante por culpa de Dios (y, al final, a causa de la tuberculosis), Bendrix intenta consolarse diciéndose que «al contrario que el resto de nosotros», Sarah «no está obsesionada por ningún complejo de culpa». Sarah, en efecto, vive en un estado único de libertad que procede de su rotunda negativa ante todas las necesidades y exigencias de su ego.

> Sólo el momento importaba. Se dice que la eternidad no es una extensión del tiempo sino una ausencia de tiempo, y a veces me parece que el hecho de que ella me haya abandonado alcanza ese punto matemático del infinito, un punto carente de latitud, que no ocupa espacio. ¿Qué tiempo importa en realidad, todo el pasado y los demás hombres que ella haya podido conocer de tiempo en tiempo (otra vez esa palabra) o todo un futuro en el que ella podría haber estado declarando las mismas cosas con idéntico sentido de la verdad? Cuando yo le repliqué que la quería de esa manera, el mentiroso era yo y no ella, porque yo nunca perdí la conciencia del tiempo: para mí, el presente nunca está aquí: siempre es el año pasado o la semana que viene.

La gran ironía que impera sobre toda la novela de Greene se debe al desdén que Maurice Bendrix siente hacia Dios. Y, sin

embargo, habría de ser él, precisamente, quien escribiera el *acta sanctori* de Sarah, es decir, su expediente de santidad. Bendrix registra, incluso, los tres milagros exigidos para la santificación de alguien. El primero es el regalo de vida que ella le hizo mientras él yacía, desangrándose, a la puerta de su piso durante un bombardeo. El segundo milagro era el intento de Sarah de redimir a Bendrix mientras éste creía estar oyendo su voz en plena Oxford Street:

> «No te preocupes», dijo ella. «Siempre ocurre algo. No te preocupes», y, de repente, dejé de preocuparme. Los límites de Oxford Street llegaban hasta una amplia pradera, gris y brumosa; yo tenía los pies desnudos e iba caminando bajo la llovizna, solo y dando trompicones en medio de un surco poco profundo. Me desperté, oyendo todavía: «No te preocupes», como un susurro que se hubiera alojado en mi oído, como un sonido estival propio de la infancia.

El tercer milagro había tenido lugar cuando un dibujo que Sarah había hecho siendo niña apareció en manos del hijo de un detective privado, detective que había estado siguiendo a Bendrix para poder acreditar la infidelidad de Sarah hacia Henry. Mientras el niño, Lance Parkis, se encuentra gravemente enfermo a causa de una apendicitis, Sarah se aparece ante él en una visión y el niño se cura milagrosamente. Con el *acta sanctori* y los tres milagros, Sarah ya estaba cualificada para la santidad, incluso en el caso de que Bendrix y Henry fueran los únicos en venerar su memoria.

La presencia de lo milagroso en la vida de un santo es uno de los ingredientes clave de la santidad. Lo milagroso sugiere que el santo tiene el poder de transformar la realidad, de arreglar las cosas que están mal. Asimismo, la presencia de lo milagroso viene a reforzar notablemente la idea de que el mundo está todavía en manos de determinadas fuerzas de la divinidad y que aún no ha sido completamente traspasado a la realidad lógica y concreta. Los milagros y la poesía proceden de una

misma fuente, que no es otra que ese salto desde lo concreto hasta lo abstracto que se produce gracias al poder de la metáfora. Y los dos ámbitos exigen el abandono de la lógica concreta a favor de la lógica metafórica (incluso aunque la razón diga que el amor no puede ser, jamás, como una «rosa roja, roja» y que, además, resulta totalmente imposible que la luna sea «un galeón fantasma navegando en el éter sobre nubosos mares»). Lo que realmente hay en el ámbito de la lógica metafórica es un salto de fe.

Para Greene, el amor es el gran poder transformador que impulsa todas las acciones de un santo. Cuando Bendrix hace inventario de toda la información que ha venido proporcionando a lo largo de su novela, se siente impresionado por el hecho de que el amor siempre parecía vencer las emociones más bajas, especialmente cuando él comenzaba a mantener una relación con aquella santa moderna.

> Cuando comencé a escribir nuestra historia, pensé que estaba escribiendo un relato rebosante de odio, pero, de alguna forma, ese odio se ha perdido y todo lo que sé es que, a pesar de sus errores y de su falta de fiabilidad, ella era mejor que la mayoría. Y, también, que uno de nosotros debería creer en ella: ella jamás había creído en sí misma.

Para Bendrix, la desdicha y la infelicidad son indicadores de la vida y él siempre se aferra tenazmente a ellos, culpando a Dios, amargamente y en todo momento, de lo que está presenciando:

> La sensación de infelicidad es mucho más fácil de comunicar que la de felicidad. En la desventura parecemos ser más conscientes de nuestra propia existencia, incluso a pesar de que podría presentar la forma de un monstruoso egotismo: este dolor mío es individual, estos nervios que me sobresaltan me pertenecen a mí y no a otro. Sin embargo, la felicidad nos aniquila: perdemos nuestra identidad. Las palabras propias

del amor humano han sido habitualmente utilizadas por los santos para describir su visión de Dios, por lo que, de la misma forma, supongo yo, nosotros deberíamos usar términos como oración, meditación o contemplación para explicar la intensidad del amor que sentimos por una mujer. También nosotros rendimos nuestra memoria, inteligencia e intelecto y también nosotros notamos su falta, la llamada «noche oscura», algunas veces incluso como recompensa a una suerte de paz.

Bendrix se percibe a sí mismo como una especie de antimártir, alguien que sufre en oposición a Dios. Él es la imagen especular de Sarah, que acepta el sufrimiento que le produce su propia muerte como un acto de consagración a Dios. En la carta de despedida que escribe a Bendrix, Sarah le confiesa que se ha visto totalmente consumida por su fe:

Creo que hay un Dios, creo en todas esas cosas, no hay nada en lo que no crea. Podrían subdividir la Trinidad en una docena de partes y yo seguiría creyendo. Podrían desenterrar cuantos manuscritos quisieran y que probaran que Cristo había sido un invento de Poncio Pilatos para promocionarse y yo seguiría creyendo justamente en lo mismo. Yo he cogido la fe como cualquiera coge una enfermedad. Me he enamorado de la fe como quien se enamora de una persona. Nunca antes había amado como te amo a ti y nunca antes había creído en nada como creo ahora. Estoy segura. Jamás había estado tan segura de nada.

En último término, lo que se puede encontrar en el núcleo de la santidad es el deseo de emular lo divino. El teólogo medieval Tomás de Kempis escribió un manual, titulado *Imitación de Cristo*, en el que mostraba cuál era la mejor forma de llevar una vida de santidad. Escribía sobre la necesidad de la emulación, por la que un santo revive en sí, heroicamente, la vida y los padecimientos de Cristo para ofrecérselos a sí mismo, a los demás y a Dios. Kempis se percataba de que, en una vida san-

tamente vivida, bien podría haber un elemento de egotismo, de orgullo de la fe. Ciertamente, ésa es la advertencia que más eco ha hallado entre sus exégetas, que también han observado conductas autodestructivas como la de Kateri Tekakwitha. En su *Imitación de Cristo,* Kempis advertía sobre los peligros que implicaba hacer un objetivo de la santidad tan sólo por razones puramente personales:

> Rara vez alguien es tan espiritual como para despojarse enteramente a sí mismo de amor por sí. ¿Quién sería capaz de señalar a alguien que sea verdaderamente pobre de espíritu y sienta un total desapego por el resto de las criaturas? Su excepcional mérito excede a cualquier otra cosa en la tierra. Si un hombre se desprendiera de todo cuanto posee, incluso eso no sería nada. Y si hiciera una severísima penitencia, todavía sería muy poco. Y si lograra alcanzar todo el conocimiento, aun así estaría muy lejos de su objetivo. Y si tuviera una gran virtud y la más ardiente de las devociones, todavía le faltaría mucho, especialmente lo que le resulta más necesario. Y ¿qué es ello? Que abandone todo, a sí mismo y a las demás cosas, que se niegue completamente a sí mismo, sin retener traza alguna de amor de sí. Y cuando haya hecho todo eso que tiene que hacer, entonces habrá que hacerle percibir que no ha hecho nada.

Para Kempis, una vida de santo exigía que el individuo en cuestión, y en virtud de su santidad o, incluso, de su comportamiento habitual, se apartara por completo del mundo, inclusive en el caso de que pudiera permanecer en estrecho contacto con actividades mundanas. Algunos santos ermitaños de los primeros tiempos del cristianismo entendieron la paradoja y, deliberadamente, se convirtieron en individuos marginales, apartándose de la sociedad de por vida y llevando una vida de contemplación y oración que pretendía emular el tiempo que pasó Cristo en el desierto. Dicha emulación, sin embargo, no tenía por qué ser consciente o, incluso, un acto propio de la

voluntad. Podía ser, sencillamente, debida a las circunstancias.

En su novela *Luz de agosto*, William Faulkner narra la historia de Joe Christmas, un personaje marginal que, muy frecuentemente, ha sido considerado como una de las figuras más trágicas de toda la literatura norteamericana. Christmas es un personaje que rechaza el amor y que acaba su vida perseguido, castrado y asesinado, además de rechazado por la sociedad. El propio nombre de Christmas ya sugiere que Faulkner creó este personaje con la idea de que se pareciera a Cristo. Su nacimiento es un momento rodeado de misterio, de una mayor pobreza incluso que la del mismo Jesucristo, porque a Christmas tan sólo le vieron nacer Dios, un viejo doctor racista y un reducido grupo de testigos:

> Desde la primera noche, cuando Él ya había elegido el sagrado aniversario de su Hijo para celebrarlo, fue Él mismo quien situó al viejo doctor Hines apostado en la oscuridad de la esquina, desde donde él pudiera ver la puerta de la casa y el cumplimiento de la voluntad del Señor, pero lo que vio, en cambio, fue llegar a ese joven doctor, ahíto de lascivia y fornicación, y detenerse, inclinarse y hacerse merecedor de la abominación y llevarla hasta la casa. [...] «Le pondremos Christmas», y otro dijo: «¿Qué Christmas, Christmas qué?», y, entonces, Dios dijo al viejo doctor Hines: «Díselo», y todos ellos miraron hacia el viejo doctor Hines, con el olor de la polución sobre ellos, «Bueno, es el tío doctor. Mira a ver qué nos ha traído y nos ha dejado en la puerta de la casa Santa Claus, tío Doc», y el viejo doctor Hines dijo: «Su nombre es José», y todos dejaron de reír y miraron al viejo doctor Hines y la Jezabel dijo: «¿Cómo lo sabes?», y el viejo Doc Hines dijo: «El Señor lo dice así» y todos rieron de nuevo, dando grandes risotadas, «Así viene en el Libro, Christmas, hijo de Joe. Joe, el hijo de Joe. Joe Christmas», dijeron, «Por Joe Christmas», e intentaron que el viejo Doc Hines también bebiera, para abominación del Señor, pero él apartó la copa.

Todo cuanto se predice es malo para Joe Christmas, que es una suerte de anticristo. Es un personaje cuyo destino es sufrir desde el momento mismo de su nacimiento. Como Kateri Tekakwitha, Christmas se encuentra atrapado entre dos mundos; en su caso, entre dos razas del sur de los Estados Unidos. Christmas es un ladrón que pretende redimirse pero al que jamás se le concede una oportunidad para ello en la sociedad en la que vive. Pasa diez años errando tras huir de su padre adoptivo, McEachern, de la misma manera que Jesucristo vagó por el desierto. También como Cristo, aunque ahora en el huerto de Getsemaní, Joe padece algo similar a una agonía en su cabaña, el viernes anterior a cometer el asesinato de Joanna Burden, una solitaria mujer blanca que vivía en lo que quedaba en pie de una vieja mansión solariega, en medio de una plantación. Cuando era un niño y todavía estaba aprendiendo el catecismo, Joe Christmas recibió una muy severa paliza de su padre adoptivo, McEachern, por dejar la Biblia en el suelo del establo donde dormía. Cuando McEachern se enfrenta a él y le dice que el suelo del establo no es sitio para dejar la palabra de Dios, Christmas le replica que el suelo de un establo era el sitio donde Dios, hecho carne, había nacido.

Aunque Joe Christmas está muy lejos de ser un santo, su vida se lee como si fuera una hagiografía. El punto al que Faulkner quería llegar era demostrar que la emulación no tiene por qué verse siempre santificada y que la santidad es algo que le puede caer sobre la espalda a cualquiera. Faulkner parece querer decir que, lo reconozcamos o no, la estructura de lo milagroso está presente en el mundo, y que hasta el *phaulos* del más ínfimo nivel es capaz de elevarse y dignificarse cuando es tocado por la divinidad.

El que todo el mundo pueda ser tocado por la divinidad es, precisamente, la misma conclusión a la que llegaba Beda el Venerable en su *Historia eclesiástica del pueblo de los anglos.* Escrito en el año 731, este libro es una crónica de la historia de la conversión de Inglaterra al cristianismo, en el que se hace mención a los santos que más sobresalieron por su proselitismo.

Hacia la mitad de su narración, Beda suspende el normal desarrollo de la misma para comenzar a relatar la historia del milagroso nacimiento de la poesía inglesa. En la abadía de Whitby vivía un hermano lego llamado Caedmon, un hombre vulgar y analfabeto que, además, era objeto de toda clase de bromas entre los monjes de aquella comunidad. Después de las comidas, el entretenimiento más habitual al que los monjes se entregaban, una vez ya en el refectorio del abad, consistía en pasar entre todos los presentes una copa de una clase de vino muy dulce conocido como aguamiel. Todos los reunidos bebían de aquel potente brebaje en una misma copa y, después, comenzaban a cantar algunas canciones de letras obscenas o a recitar algún pasaje notable de la literatura latina. Una noche, la copa llegó hasta Caedmon. Avergonzado, Caedmon confesó que él no sabía cantar y salió corriendo hacia los establos, para quedarse en aquel lugar con los cerdos y las vacas que él mismo cuidaba a diario. Se lanzó contra un montón de estiércol y comenzó a lamentarse por su ignorancia. Beda narraba lo ocurrido de la siguiente forma:

> Y, una vez allí, se durmió a los pocos momentos. De repente, en un sueño, vio a un hombre que estaba de pie enfrente de él y que le llamaba por su nombre: «Caedmon», le dijo, «cántame una canción». «Yo no sé cantar», replicó él, «es por eso, porque no sé cantar, por lo que he abandonado la fiesta». Y el hombre que se había dirigido a él le dijo: «Pero tú cantarás para mí». «¿Y qué podría cantar yo?», le contestó Caedmon. «Canta sobre la creación de todas las cosas», respondió el otro. Y Caedmon comenzó inmediatamente a cantar versos en loor de Dios, el Creador, que él jamás había escuchado antes a nadie.

Lo que salió de la boca de Caedmon durante aquella velada, para asombro de los monjes de la abadía de Whitby, fue el inicio de toda una amplia serie de poemas en los que se traducía la Biblia al inglés antiguo en forma de versos. Las únicas partes que se conservan de la milagrosa obra de Caedmon son

las primeras palabras que salieron de sus labios, tal y como las recogía Beda:

Nu scylun hergan hefaenricaes Uard,
medudaes maecti end His modgidanc,
uerc Uuldurfadur, sue He uundra gihuaes,
eci Dryctin, or astelidae.
He aerist scop aelda barnum
Heben til hrofe, haleg Scepen.
Tha middungeard moncynnaes Uard,
eci Dryctin, aefter tiadae
firum foldu Frea allmectig.

Estas palabras pueden parecer sumamente extrañas y muy poco habituales para todo el mundo, salvo para los académicos que se dedican al estudio de las raíces del la lengua inglesa. Empero, en las palabras que empleaba Caedmon se pueden hallar algunos ecos del inglés moderno: *uundra* por *wonders* [maravillas], *hefaenricaes* por *kingdom of heaven* [reino de los cielos] y *Frea allmectig* por *father allmighty* [padre todopoderoso]. Al traducirla, la invocación que hacía Caedmon a Dios para que le ayudara a contar la gran historia parece muy sencilla, casi infantil, por su franqueza y sinceridad:

Y ahora, alabemos al Guardián del paraíso,
al poder y a la concepción del Señor,
y a todas sus obras, porque Él, Señor eterno,
padre de toda gloria, dio comienzo a todas las maravillas.
Primero, Él, sumo Hacedor, creó el cielo como techo,
para los hijos de los hombres.
Después, el eterno Custodio de la humanidad
preparó la tierra que había debajo, la tierra de los hombres,
el Dios Todopoderoso y eterno Señor.

En el núcleo de la historia de Caedmon se encuentra la idea de que la alabanza a Dios y la celebración de las maravillas del

universo pueden dar origen a la santidad. Caedmon se ve a sí mismo como una especie de conducto a través del cual se canaliza la información divina, justamente igual que otros muchos poetas épicos, como Homero, que creían ser canales para una información que resultaba excesivamente voluminosa y compleja para que las lenguas y mentes humanas pudieran interpretarla debidamente. Porque lo que siempre han sabido los escritores es que la vía que conduce a la comprensión de la vida y del universo debe pasar, en última instancia, por el proceso de la narración de historias, donde la voz de la imaginación puede manifestar su opinión al servicio de todo lo que es bueno y que apoya la vida.

Es, precisamente, en las raíces de la santidad cristiana donde se pueden hallar las fuentes primarias de la historia del cristianismo, es decir, los cuatro evangelios que abren el Nuevo Testamento. Además, se podría decir que todas las demás historias cristianas sobre santos son, esencialmente, paráfrasis de dichos textos. Los individuos que, según se cree, fueron los autores de los textos originales, es decir, Mateo, Marcos, Lucas y Juan, narran la historia de Jesús desde cuatro perspectivas diferentes y únicas. En inglés, el término *gospel* [evangelio] procede de las palabras del inglés antiguo *god* y *spel*, que en inglés actual significan *good news* [buenas nuevas] *good spelling* [bien deletreado] o *good speaking* [bien dicho]. Son éstas las historias más esenciales, al menos tal como las ve la cultura cristiana, y por las que uno debe vivir. Traen consigo humanidad, es decir, una presencia y un rostro humanos para la cada vez más estricta y remota divinidad del Antiguo Testamento.

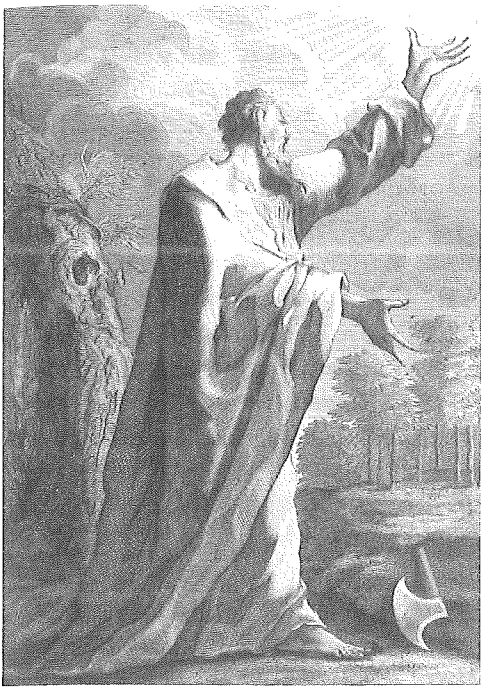
Estos evangelios fueron seleccionados como «textos esenciales» por el Concilio de Nicea, que tuvo lugar en el año 325. (Entre los textos que no fueron aprobados se encontraba el Evangelio según santo Tomás, que era, básicamente, una colección de dichos de Jesús. A pesar de ello, algunos de sus numerosos aforismos –esencialmente los que no eran metafórica o filosóficamente demasiado oscuros como para que los pudiera comprender una mayoría de lectores– lograron superar la criba edi-

torial de Nicea y se encuentran repartidos en los textos de los evangelios actualmente existentes.) La fraseología e, incluso, los detalles de la vida y dichos de Jesús varían ligeramente entre un evangelio y otro, como si los cuatro autores se hubieran dedicado a un sutil juego de ruptura de la comunicación entre ellos cuatro. Cuando el lector llega al evangelio de Juan, siente una intensa sensación de familiaridad con el texto. A este respecto, ciertos exégetas han llegado a sugerir que algunos de los textos en cuestión, y principalmente los de Mateo y Marcos, habían sido, en un principio, transmitidos oralmente y puestos por escrito en una fecha bastante posterior. (Si éste fuera el caso, habría un sólido argumento para afirmar que los evangelios pertenecen al género de la épica oral, como *Beowulf* o la *Odisea*, debido, básicamente, a la forma en que en ellos se repiten los acontecimientos y las manifestaciones con muy ligeras diferencias, además de que serían la misma clase de producción literaria que la de las obras de Homero.) El propio Lucas (Lucas 1, 1-3) llega, incluso, a sugerir que su evangelio es, simplemente, un compendio de lo que otros ya habían dicho:

> Puesto que ya muchos han intentado escribir la historia de lo sucedido entre nosotros,
>
> según nos ha sido transmitida por los que, desde el principio, fueron testigos oculares y ministros de la palabra,
>
> me ha parecido también a mí, después de informarme exactamente de todo desde los orígenes, escribírtelo ordenadamente.

Este inicio de Lucas es un eco de todas esas invocaciones que se encuentran en los primeros versos de numerosas obras épicas clásicas. Y, por supuesto, la historia que cuenta es tan épica como la propia literatura lo pueda ser.

En su conjunto, estos cuatro libros vienen a ser un enfoque metanovelístico de la vida de Cristo. Cuentan todos la misma historia en una forma cuasi postmoderna –desde ángulos, en-



Grabado francés del siglo XVIII en que se puede ver a san Mateo anunciando el mensaje del evangelio.

foques y puntos de vista diversos–, de una manera muy parecida a la de William Faulkner en su obra *Mientras agonizo* o la de John Fowles en su novela *La mujer del teniente francés*. Sin embargo, cuando el lector termina de leer el evangelio de Mateo ya ha logrado hacerse una idea básica sobre la vida de Jesús, sus hechos y sus enseñanzas. ¿Por qué, pues, existen cuatro historias y todas ellas sobre una misma información? La respuesta puede hallarse en el hecho de que cada evangelio refleja un diferente estilo de narrativa.

Mateo es un novelista auténtico y su narración adopta un tono épico a la hora de aproximarse a la figura de Cristo y a su linaje. El lector sabe desde el principio mismo del evangelio que Jesús no es un hombre normal y corriente: el suyo es un linaje equiparable al de cualquier otro héroe épico. Con las pri-

mitivas epopeyas occidentales, como *La epopeya de Gilgamés* o la *Ilíada*, ya habíamos visto que los héroes son producto de sus líneas de parentesco. Mateo es, esencialmente, un autor epigramático, un enérgico narrador que ama los aforismos, las frases memorables y las citas para repetir. Algunas de nuestras frases más familiares –«no sólo de pan vive el hombre», «no dejes que tu mano izquierda sepa lo que hace la derecha» o «habrá llanto y rechinar de dientes»– tienen su origen, precisamente, en el evangelio de Mateo. En su evangelio se puede encontrar, asimismo, la versión protestante de la «Oración del Señor» (la versión católica, es decir, el «Padrenuestro», se corresponde con la de Lucas 11, 2-4), ofreciendo la única explicación que se da en los cuatro textos acerca del propósito al que sirven los evangelios. Es, precisamente, Mateo quien asegura que los evangelistas son conductos para la información divina. («No eres tú quien habla, sino el Espíritu de tu Padre el que habla a través de ti.»)

Respecto a la vida de este evangelista, existen dos teorías sobre quién era Mateo. Ciertos expertos creen que él podía ser uno de los apóstoles, además de que algunos de los primeros exégetas bíblicos creen que el autor de dicho evangelio y el apóstol eran, ciertamente, la misma persona. Otros, en cambio, piensan que el evangelio de Mateo fue escrito por un judío grecoparlante que vivía en Siria y que escribió dicho texto bastante después de la muerte del apóstol Mateo. Cualquiera que sea la verdad del caso, el evangelio de Mateo muestra con claridad las conexiones existentes entre la vida individual de Jesucristo y sus ideas. Se trata, pues, de una novela filosófica en la que el protagonista, al igual que Birkin en la novela de D. H. Lawrence *Mujeres enamoradas* o cualquier otra clase de figura sofocliana, comparte su sentido del «pensamiento» (como Aristóteles lo denominó al incluirlo entre sus seis elementos constitutivos de la tragedia).

En el evangelio de Mateo, sin embargo, existe un notable componente dramático del que carece el de Marcos. Se podría decir que si Mateo es el novelista, Marcos es el reportero, el pe-

riodista. La narrativa de éste es muy directa y, como muchos expertos han destacado, escasamente literaria. Su estilo es, casi, como el de Hemingway, de un gran laconismo y una ausencia prácticamente total de lenguaje metafórico. Según se cree, el Marcos histórico aparece en su propia narración como aquel joven que siguió a Cristo después de su arresto en el huerto de Getsemaní. A juzgar por el estilo de su escritura, Marcos podría haber sido, además, testigo presencial de la crucifixión. Al tratar todo el material de que dispone, Marcos adopta, en todo momento, el estilo del que hoy llamaríamos corresponsal de guerra, como si los hechos fueran lo único verdaderamente importante. Más adelante, Marcos serviría a Pedro de intérprete, el cual, en este caso, haría adoptar a Marcos sus propias ideas como si fuera una cuestión de vida o muerte. Tras ser el asistente de Pedro, se dice que Marcos viajó con san Pablo hasta Chipre, aunque, finalmente abandonaría a aquel grupo de evangelizadores para regresar a Jerusalén. Se dice también que Pablo, poco antes de su martirio, había urgido a su acólito Timoteo para que enviara a Marcos a Roma, donde, muy probablemente, éste escribiría su evangelio. No se sabe con certeza si Marcos fue martirizado o no. La leyenda asegura que murió en Egipto, siendo obispo de Alejandría. Por otro lado, la historia que relata Marcos se presenta a sí misma como un auténtico registro, elaborado a los efectos de aclarar el punto clave de todo su texto: que Jesucristo era el paradigma más conspicuo del líder.

Lucas, por su parte, narra una clase de historia sensiblemente diferente. Lucas era médico de profesión. No puede resultar extraño, pues, que su evangelio tenga un cierto enfoque clínico, como si el evangelista hubiera diseccionado y analizado todos y cada uno de los acontecimientos, de la misma manera que podría hacer un biógrafo moderno al relatar la vida de algún héroe contemporáneo. Lucas, de quien se afirma que escribió, también, los Hechos de los Apóstoles, experimentó las muchas pruebas y tribulaciones por las que pasaron todos los evangelistas. Su trabajo consistió en defender las nuevas

ideas del cristianismo frente a la filosofía griega, la retórica romana y el escepticismo semita. A lo largo de todo su evangelio se percibe la sensación de que Lucas está a punto de presentar a alguien que lo explicará todo claramente, siendo una de las principales funciones de Lucas, precisamente, la de actuar como nexo de unión entre los discípulos originarios de Jesucristo y el gran vendedor del cristianismo, san Pablo. Sin embargo, Lucas no se limita a ser un simple prefacio. Su evangelio es el que cuenta la genealogía de Jesús (3, 23-38), explica la naturaleza de la vida eterna (10, 25-37) y relata la parábola del hijo pródigo (15, 11-32).

Pero, y esto es lo más importante de todo, es Lucas, precisamente, quien pone los cimientos de las ideas que animarán e inspirarán a la santidad. Los orígenes del culto a la Virgen María se pueden encontrar en Lucas 1, 38-49. En su evangelio, María no es una madre que, simplemente, esté al lado de su hijo, más o menos pendiente de él, sino que es una agente muy activa que moldea la personalidad de Cristo y que comparte plenamente su forma de pensar. Lucas transforma a María en una figura heroica de compasión e intercesión. La Virgen María se convierte, de tal manera, en el nexo en carne mortal que une el cielo con la tierra, el único ser humano perteneciente al sexo femenino que pasa a formar parte del círculo más íntimo de Dios. Por otro lado, además, el evangelio de Lucas relata el crucial episodio de la Transfiguración –también narrado en el de Juan–, donde el evangelista explica el concepto de comunión (Lucas 22, 17-20). Lucas llega, incluso, a anunciar el fin del mundo, dando cuenta de las calamidades que irán asociadas y precederán a tal acontecimiento, prediciendo guerras, terremotos, hambrunas, epidemias y, por fin, el holocausto (Lucas 21, 8-16). Pero Lucas también predice que sobrevivirán todos aquellos que tengan paciencia en sus almas.

Sin embargo, y acaso debido a su clínica ausencia de apasionamiento, Lucas es el evangelista que muestra cuál es el vínculo que existe entre lo real y lo milagroso. Lucas es, asimismo, un apologeta de la imaginación cristiana, que contempla los mila-

En esta famosa imagen del artista del Renacimiento Alberto Durero se puede ver a san Juan recibiendo el mensaje del Libro de las Revelaciones mientras se encontraba exiliado en la isla de Patmos. El gran avance de san Juan es la transformación de lo literal en lo conceptual.

gros de Jesús con un gran sentido de lo milagroso, como si su mente científica estuviera constantemente desconcertada por todo lo que le han contado. Pero Lucas no se encoge de hombros ante ello. Como médico, como hombre de ciencia que es, Lucas se atreve a conectar los acontecimientos particulares de la vida de Jesús con una gran cuestión: la forma en que la fe experimenta una radical transformación, pasando de ser una idea a convertirse en una creencia y, desde ahí, en una doctrina. El evangelio de Lucas tiene un gran sentido de continuidad, presentando una amplia serie de conexiones y vínculos entre todos los eventos que narra, que se extienden desde las enseñanzas de Juan el Bautista hasta los esbozos iniciales de una iglesia.

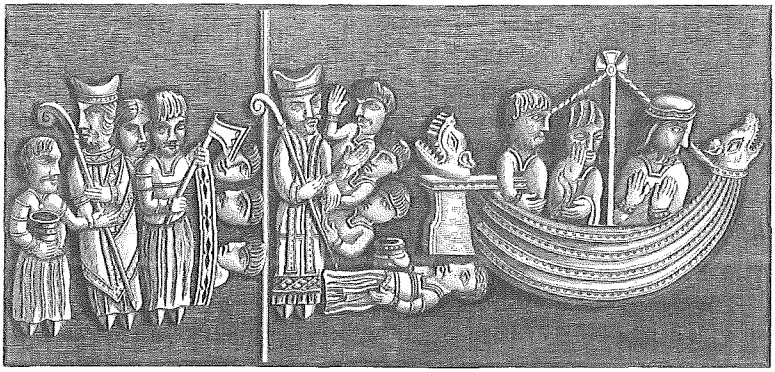
Por último, Juan es, a la vez, el poeta y el filósofo de los cuatro evangelistas. Es él, concretamente, quien transforma el men-

saje cristiano, haciéndolo evolucionar desde lo fáctico y lo físico hasta transformarlo en un poema metafórico de ideas y conceptos abstractos. Su texto se eleva muy por encima del nivel concreto de la realidad y se convierte en idea pura. El Juan histórico, si las diversas historias que circulan sobre él son ciertas, es una de las grandes figuras heroicas de la historia occidental. Muy probablemente, Juan perteneció al círculo más íntimo de Jesucristo, junto con Pedro y Santiago (hermano del propio Juan). Juan, según relata Marcos en su evangelio, estuvo presente durante la Transfiguración, la ocasión en que Jesús se reveló a sí mismo como persona divina ante los apóstoles más cercanos a él. Y Juan fue, asimismo, testigo de la crucifixión, acontecimiento ante el que su sentido del reportaje deja paso a sus deseos de reflexionar filosóficamente sobre la vida de Cristo y de ver los hechos transformados en imágenes en lugar de dejarlos como hechos a secas. El Juan histórico, en el hipotético caso de que fuentes como la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine deban ser tomadas como ciertas, fue hecho prisionero y llevado a Roma para ser ejecutado allí. En la que resultaría ser la mayor fuga de presos cristianos de aquella época, Juan logró saltar, milagrosamente, el muro de la prisión de Mamartine, donde Pedro y Pablo también habían sido encerrados por los romanos. Tras haber logrado huir de sus captores, Juan vivió una vida increíblemente larga, muriendo a la edad de cien años, aunque no sin antes haber sido requerido a presencia del César para que justificara sus actividades. Al parecer, las explicaciones que dio Juan debieron dejar completamente estupefactas y desconcertadas a las autoridades romanas, hasta el punto de que le conmutaron la pena de muerte a la que había sido condenado el santo, siendo, en lugar de ello, desterrado a la pequeña isla de Patmos. Se cree que Juan, que vivía en una cueva de dicha isla, compuso allí el Libro de las Revelaciones o Apocalipsis, último del Nuevo Testamento. También se supone que su evangelio lo escribió en torno al año 96 después de Cristo, mientras residía en Éfeso, ciudad que actualmente pertenece a Turquía. Juan fue uno de los grandes supervivientes de la his-

toria. Fue, claro está, testigo de una enorme cantidad de acontecimientos durante su larguísima vida e intentó compendiar tan amplia experiencia en libros en los que se trascenderían los hechos para dar paso a imágenes, o cuadros mentales, en sustitución de millones de palabras. El lenguaje poético del evangelio de Juan sirve a un propósito: demostrar que la poesía es un medio de expresión muy denso y compacto. Y, en consecuencia, a Juan le sirve para decir una gran cantidad de cosas en un espacio muy reducido, utilizando la misma clase de visión metafórica que también es muy activa en el libro de los Salmos de Salomón. Leer a Juan es adquirir práctica en la lectura del lenguaje poético que habrían de utilizar posteriores escritores visionarios, también cristianos, como Pascal, Blake y Milton.

El hecho de que el evangelio de san Juan fuera el último de los cuatro libros en escribirse podría haber sido un factor que hubiera favorecido el alto nivel de abstracción de su lenguaje. Para Juan, la información no es tan importante como las ideas y el carácter compacto de su lenguaje poético viene a insinuar que su relato de los hechos fue escrito al modo y manera de unos recuerdos taquigráficos, tras una vida empleada en la profunda consideración de los acontecimientos como ideas en lugar de como meras actuaciones. De entre todos los escritores bíblicos, Juan es el que más vive de la imaginación. Tras haber presenciado la Transfiguración, Juan parece querer dar un giro total en su enfoque, pasando de lo más concreto al mundo de la abstracción (algo, por cierto, esencial para una lectura inteligente de la poesía). De los cuatro textos evangélicos, el de Juan es el que ofrece un enfoque más personal. Como si se tratara de un poema, este evangelio pretende llegar analógicamente a la mente del lector, como si fuera una sucesión de imágenes en lugar de hechos, dado que las ideas se pueden entender por medio de imágenes mucho más fácilmente que si se comunican por medio de palabras. La trascendencia de la sustancia es el tema clave.

Considerados en su conjunto, se puede apreciar que los evangelios componen una biografía novelesca, histórica, filo-



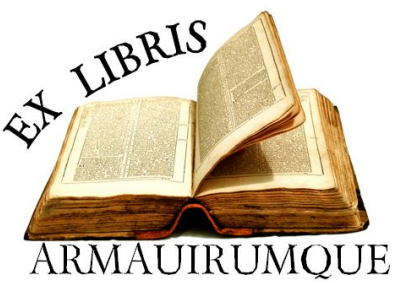
Grabado inglés, de principios del siglo XVIII, basado en un tema decorativo de la pila bautismal de la catedral de Winchester, en el que se relata la vida de un santo evangelizador durante la Alta Edad Media. Nótese cómo el santo, que lleva un báculo pastoral en la mano, escapa, en primer lugar, del martirio, después de una plaga y, luego, emprende su heroico viaje.

sófica y poética de Jesús. En cada uno de ellos, la vida personal del evangelista correspondiente sería la que dictara la forma en la que habría de contarse la historia. Como historia intelectual, se encuentra entre las primeras obras de su clase, sirviendo, además, de nexo de unión entre la vida heroica individual y el ámbito conceptual y, como tal, viene a ser la historia de esa indisoluble conexión entre acción y espíritu que tan crucial importancia tiene para la naturaleza de la santidad. Los cuatro evangelios van mucho más allá del mero subgénero literario de las vidas, a pesar de que las hagiografías hayan tomado prestada su estructura biográfica de Mateo y de Marcos. Empero, lo que resulta incluso más importante acerca de Mateo, Marcos, Lucas y Juan, es que los cuatro evangelistas fueron los primeros en practicar esa virtud de relatar historias que tan vinculada está con la santidad. Ellos compartieron cuanto sabían y creían con los demás, en la esperanza de que las narraciones que crearon fueran un camino a seguir para los que habrían de venir detrás de ellos.

Sin embargo, lo que sigue siendo más fascinante a propósito de los santos es su sentido de la generosidad heroica, su habilidad para darse a los demás por encima y mucho más allá de cualquier posible expectativa. Esta enorme generosidad de espíritu –la idea de la *charitas* que William James pensaba que tan importante era para un santo y que Maximilian Kolbe demostró tan fehacientemente al entregar su vida por la de un compañero– la recoge Mateo, explícitamente, en el capítulo 25 de su evangelio:

> Porque tuve hambre y me disteis de comer; tuve sed y me disteis de beber; peregriné y me acogisteis.
>
> Estaba desnudo y me vestisteis; enfermo y me visitasteis; preso y vinisteis a verme.
>
> En verdad os digo que cuantas veces hicisteis eso a uno de mis hermanos menores, a mí me lo hicisteis.

Ése es, exactamente, el espíritu de humanitarismo y comprensión hacia el que todos nos volvemos en tiempos de pesadumbre, desastres y sufrimientos. Es el deseo de tender la mano y hacer el mundo como debe ser cuando parece que las cosas van mal. Es el espíritu que vive en todos y cada uno de los seres humanos, tanto si queremos reconocerlo como si no: la capacidad heroica de contactar con lo divino y perseguir ese sentido de la paz y de la tranquilidad interior que permite ser oída a la voz de la imaginación.



6. La búsqueda del orden
El héroe épico y romántico

Gilgamés, el antiguo rey de Uruk, una ciudad situada en el valle que se extiende entre los ríos Éufrates y Tigris, lleva muerto más de cuatro mil años. Mientras Gilgamés se enfrentaba a su propia mortalidad, se preguntaba para qué había servido su vida, y ello a pesar de todos sus heroicos logros, que según su cronista, habían sido muchos y muy importantes. El poeta que escribió *La epopeya de Gilgamés* parece haber intentado resaltar la noción de heroísmo creando una gran estructura de alabanzas en torno a la figura de su protagonista, y ello por razones tanto poéticas como políticas. El poeta, aquí, no puede evitar enamorarse de la figura que describe, de una dimensión mayor, incluso, que la vida misma y que parece haber cumplido misiones mucho más allá de lo que cualquier otro ser humano hubiera logrado consumar y que la historia hubiera recogido:

> Proclamaré delante del mundo las hazañas de Gilgamés. Éste era el hombre a quien todas las cosas le eran conocidas; era el rey que conocía todas las naciones del mundo. Era sabio, entendía los misterios y sabía las cosas secretas; y nos trajo un relato de los días anteriores al diluvio. Tras hacer un largo viaje, se encontraba muy cansado, exhausto por el duro trabajo, pero al regresar descansó y grabó en piedra toda su historia.

Este pasaje evocativo hace pensar que el héroe no es, simplemente, un hombre de grandes habilidades, sino, también, un personaje que ha adquirido grandes conocimientos sobre el mundo y sus misterios. Gilgamés es una expresión tanto de la mente como del cuerpo. Y cuando el cuerpo del héroe se derrumba, éste teme que sus conquistas intelectuales se desvanezcan con él. Pero se equivoca. Tras situar su figura en el centro de una espléndida narración, el cronista se ocupa y se preocupa de que los conocimientos de Gilgamés sigan vivos.

Y es el propio cronista quien recuerda a Gilgamés que, en cierta ocasión, había sabido dominar a un hombre semisalvaje y exaltado que había desafiado su poder, logrando hacer de él un amigo para toda la vida. Juntos, estos dos hombres harían largos viajes, conquistando nuevas tierras para hacerse con más arboledas de cedros, que necesitaban para emplearlos en la construcción y el desarrollo urbanístico y, así, incrementar la riqueza de su nación. Para ello, Gilgamés y su amigo Endiku habían tenido que enfrentarse a un gigante enorme que guardaba un bosque de cedros, un monstruo de unas proporciones de pesadilla y al que habían logrado derrotar. Sin embargo, los dioses decidieron que alguien debía pagar por la muerte del monstruo, por lo que, a tales efectos, eligieron al amigo de Gilgamés. Pero el enorme afecto que el anciano rey profesaba a su amigo era tan profundo que decidió ir en busca de la flor de la inmortalidad para, por medio de ella, poder devolver a la vida a su compañero. Gilgamés encontró la citada flor entre los muertos y, cuando estaba ya a punto de regresar al mundo de los vivos, una serpiente emergió de las oscuras aguas que él cruzaba en aquellos momentos y le arrebató la flor por la fuerza. Gilgamés se quedó consternado. Pero el viejo barquero que le llevaba navegando a través de las negras aguas de aquella desconocida región era un hombre muy filosófico. Y dijo al rey:

> La permanencia no existe. ¿Es que, acaso, construimos casas que duran para siempre o firmamos acuerdos que son eternos? ¿Dividen los hermanos sus herencias para mantenerlas

siempre intactas o las inundaciones de los ríos duran permanentemente? Tan sólo somos como la ninfa de la libélula, que se despoja de su larva y ve el sol en toda su gloria. Desde los días de la antigüedad, ya no hay permanencia.

Gilgamés lleva sobre sí la marca de los grandes héroes y responde ante la imposibilidad y la ausencia de durabilidad con una resistencia del más alto orden. Someterse a la inexorabilidad no forma parte, de ninguna manera, del vocabulario de un héroe. Se suele decir que Tolstói, mientras se estaba muriendo en la pequeña caseta de un ferroviario en plena línea férrea por la que pasaba el Transiberiano, comenzó a gritar: «¡Buscar, hay que buscar siempre!». El héroe es alguien que no sólo resiste la inexorabilidad, sino que está persuadido de poder vencer todas las dificultades y superarla.

Sin embargo, y a pesar de haber hecho, en todo momento, los mayores esfuerzos posibles, Gilgamés se está muriendo y no puede hacer nada para evitarlo. Pero se da cuenta de que incluso los héroes más grandes del pasado tenían sus limitaciones. Esto, ciertamente, le sirve de algún consuelo, pero no demasiado. Hasta el narrador se lamenta que el mundo sea así: «Los héroes y los sabios, como la luna nueva, tienen su cuarto creciente y su cuarto menguante». Gilgamés suspira y siente que su vida, en realidad, no ha servido para casi nada, aunque es el propio cronista quien se encarga de recordarle que él se había a atrevido a emprender cosas que nadie más había hecho. Había llevado el orden a un mundo que aún estaría sumido en el caos si no hubiera sido por las grandes ambiciones del rey.

Las tablillas de arcilla en las que se escribió *La epopeya de Gilgamés* se conservaban en una de las primeras bibliotecas de la historia. Irónicamente, el fuego que destruyó dicha biblioteca sirvió, de hecho, para transformar aquellas tablillas hechas con un material bastante inestable en unas piezas de cerámica sumamente sólidas y resistentes. Permanecieron sepultadas durante siglos bajo las arenas de Irak, hasta que fueron descubier-

tas, recompuestas, restauradas, reagrupadas e integradas en la mejor narrativa de la literatura occidental. Según la terminología literaria contemporánea, *Gilgamés* es una epopeya, un ininterrumpido canto narrativo que adopta como escenario de la acción el particular horizonte del mundo conocido y que centra su mayor interés sobre el núcleo psicológico de unos momentos históricos. El poema épico se ve condicionado por la necesidad de alabar a su protagonista y de demostrar por qué es merecedor de tal veneración y tanta atención. Los héroes de obras de estas características sobreviven a pesar de las penosas pruebas a que se ven sometidos. A menudo, se ven obligados a enfrentarse contra el mundo mismo y, en otras ocasiones, contra las fuerzas de las divinidades. Y, si bien estas duras experiencias castigan severamente a la figura central, nunca llegan a aplastarla; el héroe logra sobrevivir para, de tal forma, demostrar que el hombre puede superar todos los peligros que hay en el mundo. Como obra literaria, esta epopeya viene a reafirmar la necesidad que tiene el lector de que se le asegure que, como decía Faulkner, su representante en la historia que se relata «no sólo resistirá, sino que prevalecerá». La epopeya, normalmente, cuenta al lector en qué consiste el hecho de tener que enfrentarse al sufrimiento y lograr vencerlo. En una epopeya, el personaje central, es decir, el héroe épico, aporta unas tremendas expectativas desde la estructura narrativa propia de la obra.

El héroe épico es un personaje de una fuerza ciertamente sobrehumana, pero que, para poder asumir unas tareas tan extremadamente difíciles de cumplir como las que se impone y poder llevarlas a cabo con éxito, necesita de la ayuda de poderes mágicos, espirituales o intelectuales extraordinarios. Su figura se ajusta perfectamente a la definición que del término héroe hace el *Oxford English Dictionary*: «Un hombre de cualidades sobrehumanas favorecido por los dioses». De hecho, muchos personajes de tales características, como Gilgamés o Aquiles, no sólo disfrutan del favor de los dioses sino que están directamente relacionados con ellos. Y los dioses siempre se preocupan por los suyos. Pero también es preciso recordar, tal como Ovidio se-

ñalaba en su *Metamorfosis*, que los dioses no son personajes trágicos porque no pueden morir. En el caso de Aquiles, sin embargo, con quien se encuentra el propio Odiseo en su viaje por los infiernos, los elementos humanos que se dan en este héroe –impecable en su calidad de tal, por otra parte– son su *hamartia*. Y muere porque su padre, Zeus, ofrece su vida como sacrificio para el apaciguamiento de los dioses que apoyaban a los troyanos durante la guerra. Aquiles es designado para morir con el fin de que la guerra pueda resolverse. Desde el punto de vista de Ovidio, el ser objeto de atención de algún dios puede llegar a resultar fatal, aunque también es cierto que tener el favor de los dioses puede ser una experiencia que incluso llegue a salvar la vida al héroe. En efecto, debido a la intervención de Atenea, Odiseo, el saqueador del alcázar sagrado de Troya, puede regresar a su hogar. Odiseo es apoyado y favorecido por dicha diosa, quien, además, ampara al hijo de Odiseo, Telémaco, adoptando la apariencia del preceptor de éste, de nombre Mentor. En esta asistencia, divina y literaria a la vez, se encuentra, precisamente, el origen del término actual «mentor».

Con mucha frecuencia, un dios o una diosa intervienen directamente en la acción, en lugar de su héroe de adopción, para salvarle de alguna situación desesperada. En la *Ilíada*, por ejemplo, Eneas es literalmente abducido del campo de batalla, salvándose así de una muerte segura, para despertar poco después en su propia habitación, teniendo al lado a su madre, la diosa Afrodita, que era quien había acudido en su ayuda. Cuando Eneas le pregunta adónde habría podido ir aquella escena de su vida que le faltaba, Afrodita le contesta que aún no era el momento de morir para él porque le aguardaban otras aventuras. Eneas debía vivir, informa la diosa a su hijo, para todos aquellos de los que habrá de ser responsable en el futuro. Los griegos solían referirse a este tipo de acontecimientos, tanto en el drama como en la poesía épica, por medio de la expresión *theos ek mekhanes* (la expresión latina, procedente a su vez de la griega, es *deus ex machina*, o lo que es lo mismo, «dios en la maquinaria», empleada en tales términos porque los ac-

tores que interpretaban a los dioses en el teatro frecuentemente descendían desde lo más alto hasta la escena a bordo de una tabla sujeta y accionada por medio de cuerdas y poleas). La expresión, en su sentido más moderno, significa que un poder o un evento inesperados salvan a alguien de una situación presumiblemente desesperada.

Los héroes épicos de una naturaleza superior a la mortal son siempre presentados por sus autores en términos de sus respectivos linajes. (En este club de élite, la alcurnia cuenta para todo.) Gilgamés, por ejemplo, es presentado al lector como una amalgama única de inmortalidad y belleza humana:

> Cuando los dioses crearon a Gilgamés, le dieron un cuerpo perfecto. Shamah, el glorioso, le concedió el don de la belleza. Adad, el dios de las tormentas, le dotó de valor, los grandes dioses hicieron su cuerpo perfecto, aventajando a los demás hombres, aterrorizando a todos como si fuera un gran toro salvaje. Hicieron de él un ser con dos tercios de dios y un tercio de hombre.

Su estirpe es, precisamente, lo que Odiseo le espeta, a gritos, al cíclope ciego mientras escapa de la cueva de aquel gigante de un solo ojo. Y el linaje de Cristo es lo que Mateo expone al inicio de su evangelio, creando el escenario más adecuado para la llegada del hijo de Dios y para la apoteosis de toda su historia. Mateo nos recuerda que son los ancestros de Jesús quienes le cualifican y legitiman para el papel que está a punto de desempeñar en relación con la reforma de la historia del género humano:

> Son, pues, catorce las generaciones desde Abraham hasta David, catorce generaciones desde David hasta la cautividad de Babilonia y catorce las generaciones desde la cautividad de Babilonia hasta Cristo.
>
> La concepción de Jesucristo fue así: estando desposada María, su madre, con José, antes de que conviviesen, se halló haber concebido María del Espíritu Santo.

Para Mateo, Jesús es la culminación tanto de la historia como de la divinidad, un héroe épico que trasciende las limitaciones de otros héroes, también épicos, previos a él. Dante, además, parece reconocer el paralelismo existente entre Jesús y los grandes guerreros del pasado al situarle entre ellos en el Cielo de Marte, el dios de la guerra, en los Cantos XIV, XV y XVI del *Paraíso*. Tanto para Mateo como para Dante, Jesucristo es un personaje tan heroico como Aquiles, y, en consecuencia, presentan su vida empleando estructuras y convenciones habitualmente reservadas para las figuras de aquellos guerreros épicos revestidos con sus armaduras de bronce.

El linaje, pues, define lo que es, realmente, un héroe en términos de quiénes fueron sus ancestros, especificando, asimismo, las peculiaridades de su carácter. Beowulf es, en muchos aspectos, una amalgama de todas las convenciones heroicas, tanto clásicas como cristianas. Su carta de presentación ante los skildingos [daneses], el pueblo hasta el que ha acudido para salvarlos del abominable monstruo Gréndel, es la de su linaje. Y para demostrar que está debidamente cualificado para el puesto de controlador de la peste en las lóbregas tierras pantanosas del norte de Europa, Beowulf no duda en alegar su estirpe:

> Somos hombres de la nación Gauta
> y parientes del alma del rey Híglac.
> Mi padre era bien conocido entre los hombres,
> Un noble comandante llamado Ekto.
> Él vio pasar muchos inviernos antes de morir,
> anciano, en la corte; la gentes de casi todo el mundo
> le recuerdan muy bien.

Después de gran bullicio y muchos avatares cortesanos, Beowulf declara, finalmente, que está allí por derecho propio, más que en virtud de su herencia: «Mi nombre es Beowulf».

Empero, la identidad personal del héroe no tiene, realmente, tanta importancia como su identidad familiar. En la *Ilíada* de Homero, todos y cada uno de sus personajes, al presentarse

para la batalla, manifiestan previamente a qué alcurnia pertenecen, ascendiendo por su árbol genealógico hasta entroncar con héroes del pasado. En el Canto IV, por ejemplo, un joven guerrero de nombre Glauco da un paso hacia delante con el fin de presentarse voluntario para el combate. Es un descendiente del héroe mítico Belerofonte, el mismo que había sido capaz de dominar y ensillar al caballo alado Pegaso e ir al campo de batalla cabalgando sobre él. Y Glauco manifiesta:

E Hipóloco me engendró a mí, puedo decir orgullosamente.
Me envió a Troya [...]
y todavía resuena en mis oídos su insistencia:
«Sé siempre el mejor, hijo mío, el más valeroso,
y mantén siempre erguida la cabeza sobre los demás.
Nunca mancilles el linaje de tus padres.
Ellos fueron los mejores adalides de Corinto
y de la anchurosa Licia.
Ellos son mi alcurnia, mi linaje
y la sangre a la que me jacto de pertenecer, mi nacimiento real.

No es, pues, de extrañar que tanto William Blake como Simone de Beauvoir calificaran la *Ilíada* como el libro más peligroso que jamás haya sido escrito. No sólo describe la masacre total de una generación y la terminación de los míticos núcleos familiares del pasado, sino que, además, viene a ser todo un alegato a favor de ese sentido del deber que inspiraba a los hombres jóvenes a exceder sus posibilidades personales hasta el punto de mostrarse completamente ciegos ante sus propias debilidades. Al cabo de unos cientos de versos, el joven Glauco muere. Algo antes, en ese mismo canto, Homero previene al lector sobre la devastación que acompaña a la guerra:

Como generaciones de hojas, así son las vidas de los hombres.
Como el viento que esparce las hojas marchitas por los
confines de la tierra,
como la madera viva que estalla con nuevos brotes,

como la primavera que siempre regresa. Así son los hombres:
mientras una generación viene a la vida, otra muere y
desaparece.

Pero, detrás de esta capa de sabiduría, hay un mensaje mucho más sombrío y lúgubre: el héroe debe morir. La tragedia de la *Ilíada* parece tener sus raíces en la convicción de que los herederos de aquellas heroicas tradiciones del pasado no son héroes ellos mismos, sino que pertenecen a una generación mucho menos distinguida.

En el Canto I de la *Ilíada*, Homero advierte que la Guerra de Troya tiene lugar no en la era de los grandes héroes de la mitología –la de Teseo, Perseo y Belerofonte–, sino en una época *posterior* a dichos héroes. Es un tiempo en el que ya es mucho menos probable tener éxito en cualquier aventura que se vaya a emprender, a pesar de que los combatientes no sean conscientes de ello:

Y ninguno de los hombres que caminan sobre la tierra en
este día
podría batirse contra aquellos guerreros, ninguno, pero ellos
tomaron en serio mis consejos, reteniendo mis palabras.

La excepción, por supuesto, fue Aquiles, hijo de Zeus, cuyas proezas tanto físicas como estratégicas jamás se habían visto ensombrecidas por las de ningún otro. Sin embargo, el lector es perfectamente consciente de que Aquiles tiene un punto débil, su célebre talón, y que éste va a convertirse en su perdición. La madre de Aquiles, la diosa Tetis, también se había percatado de lo que le esperaba a su hijo desde el día en que se embarcó para aquella larga, costosa y enloquecida singladura que habría de llevarle a participar en el sitio de Troya, poniéndose de parte de los griegos:

¡Ay hijo mío, mi congoja y mi desasosiego!
¿Por qué te he criado,

si en hora aciaga te di a luz? [...]
¡Ojalá estuvieras pronto en tus naves
sin llanto ni pena, sin tormento!
Porque tu vida ha de ser corta, te queda muy poco tiempo.
Y no sólo breve, sino también llena de infortunio,
más que el resto de los hombres vivos,
¡Ah! Con qué funesto destino te parí en nuestro palacio.

La ironía trágica que hay en todo ello es que Aquiles se cree inmortal y que, a pesar de las protestas en sentido contrario de su madre, se marcha a la guerra rebosante de coraje y valor para, una vez allí, enfrentarse a todo cuanto le sobrevenga. Lo que guía a Aquiles es el orgullo y es, también, ese mismo orgullo el que le ciega –al igual que lo hace con tantos otros hombres jóvenes siempre ansiosos de ir a la guerra– ante las realidades a las que habrá de enfrentarse. Sin embargo, y a pesar de tener tantas probabilidades en su contra, el lector apuesta en todo momento porque, al final, el héroe sobrevivirá. La narración finaliza antes de la muerte de Aquiles, dejando una extraña sensación de derrota y de ansiosa anticipación de los hechos. La *Ilíada* acaba en una especie de miasma en la que tanto el lector como el protagonista se encuentran, ambos, aguardando vanamente en contra de toda esperanza, atrapados en la decepción de un final que pretendían positivo.

Sin embargo, Cervantes se mofa de esa sensación de decepción con su héroe cuasi épico, don Quijote de la Mancha. Cervantes asegura que la locura de tan macilento caballero andante es el resultado de leer tantos libros sobre otros caballeros, igualmente locos, que se dedicaban a perseguir la verdad, la justicia y la moral en su infatigable búsqueda para lograr un mundo mejor:

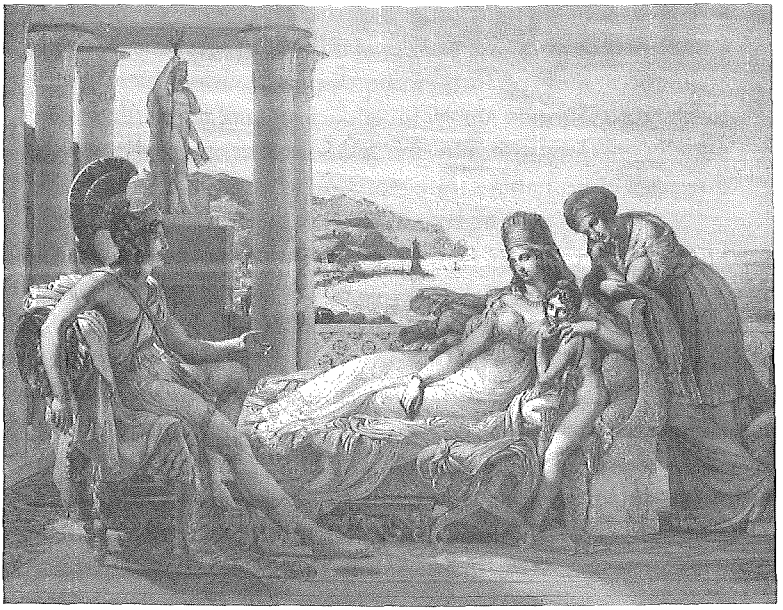
En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenó-

sele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.

Figuras procedentes de otras leyendas, como las del Cid y Hércules, pululan constantemente por la mente de don Quijote y le ciegan hasta el punto de no permitirle ver la realidad de este mundo. Con ello, Cervantes parece estar diciendo que los héroes épicos son los más potentes y poderosos de todos los modelos de estos papeles heroicos, porque aseguran al lector que las cosas imposibles pueden y deben hacerse. Lo que ya resulta bastante peor es que estos héroes épicos animan a imitarles a quienes no están suficientemente equipados y dotados para asumir sus aventuras, por lo que los resultados de ello pueden ser terribles. Cervantes había leído la obra de Homero, especialmente la *Ilíada*, y era consciente de que, muy frecuentemente, existía una enorme brecha entre la capacidad que tenemos para alcanzar lo que deseamos y lo que realmente podemos lograr.

Esta diferencia de capacidad es, hablando metafóricamente, el camino más directo hacia el Tártaro, el inframundo por el que vagan los espectros de los héroes.

Cuando, en la *Ilíada*, cualquiera de sus personajes perece ante las murallas de Troya, el pasado muere con él. Lo que hace patética, más que trágica, a la *Ilíada*, es que el lector está contemplando la destrucción de la historia. La Guerra de Troya marca, pues, el final de la era heroica. El mundo después de Troya, ese mundo que Homero ofrece en la *Odisea*, es un espacio vacío, un lugar en el que el individuo debe limitarse a luchar para sobrevivir porque ya no queda nada de grandeza. Hasta tal punto es así que el último héroe, Odiseo, pretende, incluso, hacerse pasar por «Nadie» para evitar ser devorado por un gigante con muy malas maneras.



Eneas relata la historia de sus aventuras a Dido, reina de Cartago. Ambos se encuentran en la misma torre en la que Dido se suicidará poco después de que Eneas haya zarpado, a bordo de su barco, en busca de su destino.

Como centro de ese universo en el que está ubicado en el poema, el héroe épico debe ser una persona que se preocupe por el resultado de los acontecimientos. En la *Eneida* de Virgilio, hasta el mismísimo futuro de Roma recae sobre los hombros de Eneas mientras éste intenta guiar a su tropel de seguidores troyanos hasta un «horizonte en permanente retirada». En el *Cantar de Roldán,* el destino de Francia y el de la Europa cristiana depende de si Roldán y sus huestes de incondicionales son capaces de defender el paso de Roncesvalles o no. (El impacto que estos personajes tienen sobre los lectores no puede ser desestimado. Si se les hubiera dotado del espíritu literario de Roldán, aquellas ciénagas de Verdún, en 1916, hubieran sido mucho más húmedas, peligrosas y dramáticas aún para las

tropas que allí combatieron hasta el último hombre.) Sin embargo, y a diferencia de sus homólogos de la era moderna –que, por lo general, son figuras anónimas, sin rostro, subsumidos en la enorme masa que compone la historia del siglo XX– los héroes épicos se individualizan en virtud de su estatus de clase alta. El coraje que dichos héroes despliegan exige un increíble sentido de la concentración y del valor, atributos que, en términos aristotélicos, son admirables porque los personajes son buenos. Su sentido de la responsabilidad sobrepasa con facilidad al de la mayoría de los mortales y, a causa de ello, los héroes épicos son habitualmente presentados en términos hiperbólicos y sus actuaciones parecen crecer tremendamente en la imaginación. Lo que el héroe épico viene a representar es la idea de que incluso desde las filas de los simples mortales pueden emerger figuras dignas de veneración y emulación. Como figuras características de la hipérbole, de la exageración descomunal, estos héroes están permanentemente bajo escrutinio, tanto de sus defectos como de sus talentos. Lo que separa al héroe épico del trágico es que el primero desea controlar su propio destino antes que ser un mero muñeco a merced de los acontecimientos, pretensión que logra alcanzar en la mayoría de las ocasiones.

Un héroe épico tiene un sentido tal de la certidumbre que la suya parece incredulidad arrogante. Donde más claramente podemos apreciar esta característica es en el protagonista de la que se puede considerar como obra maestra de la Alta Edad Media: *Beowulf*. Lo que Beowulf defiende no es, simplemente, el palacio comunal de Ródgar y su trono, desde el que se dispensaban toda clase de recompensas y prebendas, sino que lo que verdaderamente pretende es preservar la idea misma de sociedad, la estructura social que procura identidad, propósito y lugar a todos cuantos están integrados en aquella comunidad. Personaje de impresionante estatura, Beowulf representa la apoteosis de todo lo que su propio mundo puede ofrecer, dicho en términos de logros humanos. Cuando, tras haber derrotado tanto a Gréndel como a su madre, le ofrecen la coro-

na de su reino, Beowulf, modestamente, declina el honor. Se siente tentado por el poder, pero sabe que si cae en dicha tentación, corre el riesgo de mermar la importancia de su figura. En *Beowulf*, el héroe es un personaje que está al servicio de la sociedad. Incluso el narrador del poema se aparta de su obligada objetividad épica para advertir a su héroe sobre la fragilidad que el orgullo terrenal puede suponer para un líder:

> Defiéndete de la iniquidad, ¡oh, querido Beowulf!,
> el mejor de los hombres, y elige lo bueno,
> el eterno provecho; evita el orgullo,
> ¡oh gran caudillo! Porque tu fuerza la tendrás,
> pero sólo por algún tiempo; pronto acaecerá
> que la enfermedad o la espada de ella te priven,
> el abrazo del fuego, o la fuerza del mar,
> el golpe de la espada, o el vuelo de una lanza,
> o la terrible vejez que la luz de tus ojos
> debilitará y apagará; entonces, de pronto,
> te hundirás, ¡oh gran guerrero!, en la muerte.

El narrador es perfectamente consciente de un hecho: que son muy numerosas las formas en que un héroe, a pesar de serlo, puede ser abatido. Al final, sin embargo, Beowulf tiene una muerte heroica luchando contra un descomunal dragón, la última amenaza de un mundo animado acerca del cual él mismo se ha impuesto la tarea de convertirlo en inanimado.

Beowulf lucha en todo momento contra la idea de que su vida es un sendero definido de antemano que él debe seguir. Él cree en el destino de la misma manera que Eneas cree que él «ha sido llamado a ir de una costa a otra por siempre jamás» hasta que no logre volver a fundar su ciudad natal de Troya en algún otro lugar. Pero el destino puede presentar un problema para la propia narración, dado que impone en ella una trayectoria determinada y no deja el menor resquicio para la sorpresa. Estas limitaciones narrativas ya estaban, con toda probabilidad, en la mente del poeta anónimo que creó *Beowulf*. El

elemento motriz del poema es una fuerza llamada *wyrd*, una palabra que ha llegado al inglés actual como «weird» [extraño, sobrenatural], término que, en el caso de *Beowulf*, está íntimamente relacionado con las ideas de fatalidad y de destino. Generalmente, se supone que el universo del poema *Beowulf* data de finales del siglo VIII, en plena Alta Edad Media, y que físicamente está localizado en el norte de Europa. Es aquél un mundo en transición, atrapado entre dos mentalidades: la cristiana que cree en la providencia y la que se fundamenta en el fanatismo pagano. En una sociedad tan polarizada, el *wyrd* se convierte en una extraña amalgama de providencia y de predestinación, en el sentido sofocliano del término. Hacia la conclusión del Canto II, el héroe hace guardia en el castillo de Hérot, esperando la aparición de su archienemigo Gréndel. Beowulf sabe que los acontecimientos futuros están en las manos de Dios, pero, aún así, él todavía vive en la incertidumbre pagana que hace intervenir al *wyrd* como una suerte de imprevisibilidad que puede conducir a un resultado trágico:

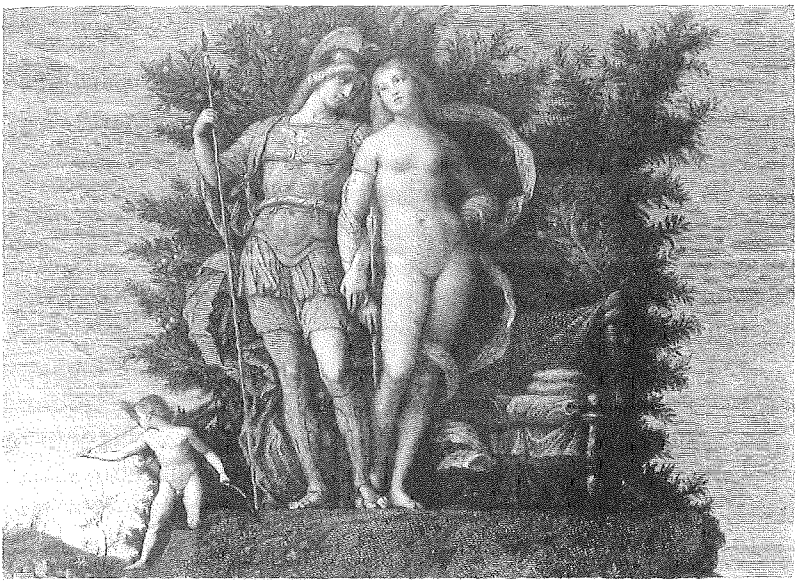
> En la oscura noche vino,
> arrastrándose, el asesino. Dormían los arqueros
> que montaban la guardia en el elevado castillo,
> todos menos uno. Bien sabían los hombres
> que el fiero adversario jamás podría lanzarles
> a las lúgubres tinieblas si Dios así no lo quería;
> pero él, vigilante, a la espera del monstruoso enemigo,
> aguardaba, con terrible rabia, el resultado del combate.

En una sección previa del poema, el poeta hace constar que el valor es algo que un individuo puede utilizar para mitigar la fuerza del *wyrd*, y que el «*wyrd*, frecuentemente, tiene piedad del hombre que no esté condenado sin remedio cuando el valor y el coraje de éste resisten». La supervivencia es la combinación de la fuerza de la providencia –el plan de Dios y la gracia divina– y la determinación individual. Nadie puede estar seguro de nada. El mundo de *Beowulf* es una especie de mias-

ma, tanto mental cuanto propio de un paisaje pantanoso, en el que las cosas, realmente, van colisionando unas con otras en plena noche, mientras que «el *wyrd* siempre hace lo que debe hacer».

Así pues, el héroe épico, en este contexto, es alguien capaz de controlar circunstancia y situación, a pesar de la opacidad de los acontecimientos. Al final, Beowulf cede y se convierte en el líder de su pueblo, pero únicamente cuando su sociedad se encuentra bajo la amenaza de un dragón y no existen otras opciones. Cuando, finalmente, el manto real cae sobre sus hombros, Beowulf acepta su destino, su *wyrd*. Beowulf muestra la misma renuencia que Jasón exhibía, en primera instancia, en la historia de la búsqueda del Vellocino de Oro, en la obra de Apolonio de Rodas *Las argonáuticas*, un poema épico sobre viajes del siglo III antes de Cristo. En dicha obra, los argonautas, héroes escogidos para asumir la larga y arriesgada misión de hurtar una pila de lana de oro en una ciudad que se encontraba en los confines más extremos del Mar Negro, deciden, en un principio, que su líder sea Hércules. Éste, sin embargo, rechaza agradecida y humildemente la oferta porque, según alega el héroe, él sigue siendo esclavo de su deber, al no haber completado aún sus doce trabajos obligatorios. En su lugar, anima a los argonautas a elegir a Jasón:

> Los ojos de los jóvenes pudieron ver cómo el intrépido Hércules se sentaba en el centro y todos al unísono, con una única voz, le pidieron que aceptara el mando. Pero él, sin moverse de su asiento, levantó su mano derecha y dijo: «No debéis ofrecerme ese honor. No lo aceptaré para mí ni tampoco permitiré que nadie se ponga de pie. Sólo aquel hombre que sea capaz de ensamblar toda esta fuerza deberá ser, también, su líder».
>
> La magnanimidad que Hércules había demostrado se ganó el aplauso de todos y todos aceptaron su decisión. El marcial Jasón se mostró muy complacido. Se puso de pie y pronunció un discurso para sus entusiasmados amigos.



Jasón y Medea, el héroe y su amada.

Jasón pone a sus hombres en marcha, al igual que Beowulf lo hacía cuando se le daba la oportunidad. El héroe épico debe, siempre, elegir el momento más adecuado para implementar un plan de acción o ponerse al frente de una expedición. Mientras que otros personajes, como Hamlet, tienen un final trágico porque no son capaces de hacerse con el timón de sus propios destinos, los héroes épicos siempre tienen algún plan en marcha, o, al menos, entienden lo que deben hacer para garantizar el progreso de su misión.

No es de extrañar, por consiguiente, que la mayoría de los héroes épicos emprendan unos viajes grandiosos. El del viaje es, quizás, uno de los temas más preponderantes en la literatura occidental, ya se trate del que hizo Moisés conduciendo al pueblo israelita hacia la tierra de Canaán o bien de las duras caminatas de aquellos peregrinos de Chaucer que dirigían sus pasos hacia Canterbury. La Biblia es, en sí misma, un largo viaje narrativo

que relata el paso de la humanidad a través del tiempo, desde el mismo inicio del mundo hasta el establecimiento de un orden celestial que trasciende el propio tiempo. Si la Biblia es un macrocosmos de la historia de la humanidad, resulta apropiado decir que el héroe épico representa la visión microcósmica de la relación entre tiempo y experiencia. La respuesta del héroe épico ante los acontecimientos es, en muchos aspectos, la respuesta de la imaginación humana a la necesidad de seguridad y de orden. El viaje, en este sentido, representa el proceso por el que el héroe ha de pasar para implantar dicho orden.

El experto español en simbología J. E. Cirlot opinaba que tal clase de viajes, como símbolo de la imaginación occidental, «no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo». La agitación y el nerviosismo, que son rasgos característicos de personajes como Odiseo, forman parte de un paradigma que observan la mayoría de los héroes épicos mientras prosiguen con sus aventuras. El primer paso que hay que dar para seguir dicho paradigma es que el héroe llegue a la convicción de la necesidad que tiene de emprender algún viaje. Esta etapa, que estaría mejor descrita como la existencia del ímpetu necesario para acometer la misión, es, con bastante frecuencia, la repuesta que da el héroe ante un reto o ante la percepción de una necesidad. Odiseo, por ejemplo, aprende mucho durante sus viajes, ensanchando, en consecuencia, su mente. Y Eneas, mientras está viajando, llega a apreciar debidamente tanto la importancia de la asunción de responsabilidades cuanto el hecho de tener una patria. La gran paradoja que aquí se produce es que, aunque el hogar y la patria son el destino absoluto del héroe, el viaje es, en sí mismo, un proceso de aprendizaje y, acaso, una realización personal de mayor calado. El viaje, y no la llegada al punto de destino, es lo que otorga al héroe su condición de personaje heroico. El poeta griego del siglo XX, Constantinos P. Cavafis, viene a sugerir en «Ítaca», un poema que fue leído durante el funeral de Jacqueline Kennedy Onassis, que el cita-

do proceso de aprendizaje es, simplemente, una mera cuestión de recordarnos a nosotros mismos lo que ya sabemos:

> Ten siempre a Ítaca en tu pensamiento.
> Llegar allí es tu destino.
> Mas no apresures nunca el viaje.
> Mejor que dure muchos años
> y que seas ya viejo cuando arribes a la isla,
> enriquecido con cuanto ganaste en el camino
> sin esperar que sea Ítaca la que te enriquezca.
>
> Ítaca fue la que te brindó tan hermoso viaje.
> Sin ella jamás habrías emprendido el camino.

Cavafis insiste en que la vida es un proceso y que debemos «aprender y seguir aprendiendo» de las experiencias de la vida. Para escribir el anterior poema, Cavafis se inspiró en la *Odisea*, en la que los retrasos que sufre en el viaje de vuelta a su hogar no hacen sino exacerbar la necesidad que Odiseo siente de encontrarse junto su mujer y su hijo, dormir en su cama y departir con su gente. Cuantas más cosas echa de menos, tanto más languidece. Su mayor amenaza no es la que representan Polifemo o Calipso, ni tampoco Caribdis o Escila, sino las mágicas hierbas de negras raíces que comen sus hombres y que les hacen olvidar cuál es, en último término, su destino: volver a su hogar. El proceso de regreso a la patria es comparable al de la educación, en el que el aprendizaje, y no el conocimiento, es lo que realmente da forma a la mente y al carácter. En este sentido, el viaje es un proceso de autodescubrimiento. El gran reto que se lanza al héroe épico no es ir a un cierto sitio con algún objetivo especial, como en el caso de Helena de Troya o en el del vellocino de oro, sino la búsqueda del conocimiento propio, en la mejor interpretación griega de la idea. La mayoría de todos esos viajes épicos se centra no en hacia dónde se dirige el héroe, sino en qué aprenderá sobre sí mismo a lo largo de su periplo.

El siguiente estadio definible del viaje del héroe épico es el de su forma de enfrentarse a los obstáculos. Respecto a este punto, el héroe es muy consciente del propósito de sus viajes. Eneas, por ejemplo, dice a una colonia de compatriotas troyanos que él había sido «llamado a ir, para siempre, de destino en destino». En efecto, Eneas siempre está yendo hacia delante, a través de la paradoja que supone perseguir una patria en la que poder vivir y que siempre parece estar más allá del horizonte. Esa persecución, y no el resultado final, es lo que preocupa tanto a su cuerpo como a su mente.

Al encontrarse con obstáculos, el héroe aprende también el proceso correlativo de la resolución de problemas. Por supuesto, la amplia serie de acontecimientos que se producen durante su viaje actúan como unos acertijos de carácter didáctico que tanto el héroe como el lector deben resolver. Poco antes de verse obligado a pasar por delante de la Isla de las Sirenas sin sucumbir a sus cánticos destructivos, Odiseo explica cuál es el problema a sus hombres.

> Tenemos que evitar a las brujas Sirenas, sus canciones hechiceras y sus prados floridos. Tan sólo yo, me dijo [Circe], podré escuchar sus voces; pero antes deberéis trabarme con fuertes ataduras para que no pueda moverme del sitio en que me dejéis, al pie del mástil; me ataréis con maromas alrededor de ese mismo mástil [...].
>
> Entretanto, tomé un gran pan de cera, lo corté en trozos pequeños con toda la fuerza de mis dedos. La cera pronto se ablandó y se calentó gracias a mi vigor y a los rayos de mi señor el Sol. Tomé uno a uno a todos mis hombres y les tapé los oídos con aquella cera. Y ellos, a su vez, me ataron de pies y de manos al mástil, enhiesto, sujetando los extremos de las maromas al propio mástil.

La recompensa por escuchar los cantos de las sirenas –la experiencia de la belleza peligrosa– solamente viene a resaltar el anhelo que Odiseo siente por estar de regreso en su hogar. Sin

embargo, el hecho de poder oír aquellos cánticos le ha servido para aprender que debe estar bien equipado en todo momento, para, así, encontrarse en disposición de afrontar todos los obstáculos que habrán de desafiar no sólo a su fuerza y a su tenacidad, sino, también, a su inteligencia. Y cuantos más problemas logra resolver, más aguda es su astucia en el momento de enfrentarse a un nuevo dilema.

Aparte de los obstáculos, el héroe épico se ve tremendamente atribulado por los retrasos. Todo aquel que haya tenido que esperar en la sala de embarque de un aeropuerto a causa de un vuelo que no llega a despegar entenderá perfectamente la frustración y la desesperación que aquellas notables demoras temporales podían concitar en un héroe. El tiempo que Eneas pasa con Dido, el retraso de ocho años que sufre Odiseo en la isla de Calipso, y la indolencia del Caballero de la Cruz Roja a orillas del riachuelo mágico, en el Libro I de *La reina de las hadas* de Edmund Spenser, son, de hecho, periodos de aprendizaje y no momentos de simple inercia. Durante estos periodos de aprendizaje, cuando sus progresos se ven interferidos bien por el amor o bien por la magia, el héroe dispone de tiempo para valorarse a sí mismo, para ordenar y clasificar lo que él cree que es importante de todo lo que la experiencia le ha aportado. Homero describe el episodio de Odiseo con Calipso como un tiempo en que el héroe se dedica a una profunda introspección y búsqueda dentro de su propia alma. La ninfa ofrece a Odiseo unas relaciones sexuales increíbles y la inmortalidad en una isla desierta, una oferta de un nuevo viaje del mayor y más bello de los atractivos. Y, sin embargo, Odiseo se encuentra mucho más conturbado por lo que no puede tener que por lo que ya tiene:

> Sus ojos estaban húmedos por las lágrimas, como siempre se encontraban. La vida con toda su dulzura se desvanecía junto con las lágrimas que derramaba por su hogar perdido. [...] Por las noches, y esto es verdad, tenía que dormir con ella bajo la bóveda de la caverna como un helado amante al lado de

una ardiente dama. Pero los días le encontraban sentado sobre las rocas, torturándose a sí mismo con sus lágrimas, sus gemidos y la enorme congoja de su corazón, mientras miraba con húmedos ojos a través de la inmensidad del mar.

Finalmente, Odiseo revela a Calipso cuál es su verdadero deseo. Y aunque alaba enormemente sus cualidades y le dice que ella es mucho más bella que la esposa con quien espera reunirse en su hogar de Ítaca, él está decidido a romper su relación y a liberarse de su retraso:

A pesar de todo, deseo llegar a mi hogar y ver el día feliz de mi retorno. Ése es mi inalterable deseo. ¿Y qué ocurrirá conmigo si los poderes de arriba me hacen naufragar en las oscuras y lóbregas aguas del mar? Tengo un corazón que está habituado al sufrimiento y lo convertiré en acero para poder soportar eso también. Porque durante mis días he tenido numerosas experiencias muy duras y muy amargas, tanto en la guerra como en multitud de mares turbulentos. Así pues, que venga ese nuevo desastre. Sólo sería uno más.

El retraso ha servido a Odiseo para fortalecerse de cara a nuevos desafíos. Después de todo, ¿qué es un reto más para un hombre que ha soportado tantos avatares? «Adelante con ello», parece decir un retador Odiseo.

Y justamente cuando el héroe ya cree haberlo visto todo, la cuarta fase de su viaje, es decir, su enfrentamiento a la muerte, se presenta, asimismo, como otro medio de enriquecer tanto su mente como su alma. En la mayoría de las epopeyas el héroe se ve obligado a pasar por una *nekusis*, una clase de angustia profunda que procede del mundo de los muertos. La palabra *nekusis* deriva de la raíz griega *nek*, que significa «nadar». En una *nekusis*, el héroe nada, metafóricamente, por todo el mundo de la vida posterior, buceando bajo el agua, por así decirlo, de un entorno que es una realidad alternativa y metafórica al mundo consciente, un lugar carente por completo de vida. El miasma

Un caballero cristiano luchando contra las fuerzas del mal y de la tentación.

de aquel averno, es decir, las aguas de la muerte, evoca el mundo previo al nacimiento, donde todos flotamos, literalmente, en un océano de agua salada hasta que estamos preparados para entrar en la existencia consciente. En el libro del Éxodo, los israelitas cruzan el mar Rojo con la ayuda de Dios, para volver a nacer en la otra orilla como la nación de Israel. El héroe épico de dicha historia no es solamente Moisés, sino todos los hijos de aquella nación emergente que fueron capaces de salir de la esclavitud a que les tenía sometido el faraón de Egipto. En la historia del cristianismo, Cristo sufre una muerte propia de un mortal y, en su forma celestial, se aventura a descender hasta los infiernos, donde libera las almas de todos aquellos que habían profetizado la llegada de su gracia y su redención.

Las epopeyas seculares tienen, también, sus episodios de *nekusis*. En el Libro I de *La reina de las hadas*, de Edmund Spen-

ser, el Caballero de la Cruz Roja entra en la Casa del Orgullo, un inframundo metafórico que, entre otras cosas, sirve de refugio permanente para los Siete Pecados Capitales y que se presenta a sí mismo como una parodia de la Casa de la Santidad, un enclave mucho menos complejo, aunque más honesto. Virgilio, por su parte, reinventa el Canto XI de la *Odisea* cuando envía a su príncipe troyano al mismo averno por consejo de una profetisa, Sibila de Cumas. Para entrar en aquel país del que jamás se retorna, Eneas debe, en primer lugar, arrancar, en su misma puerta, una rama dorada similar a una rama de muérdago, porque se creía que dicha planta tenía propiedades milagrosas. «Cada vez que una rama es desgajada de su lugar originario», le advierte Sibila,

> siempre aparece un nueva, dorada como la primera, y en su tallo crecen hojas que también son de oro. Por lo tanto, debes agudizar tu mirada e intentar distinguir cuál es la rama, encontrarla tal como se exige de ti y arrancarla audazmente. Después, y si eres tú, sin lugar a dudas, a quien el Destino ha escogido, la rama te lo permitirá fácil y voluntariamente; si no, por mucha que sea la fuerza que hagas, no podrás cortarla ni con el tajo de una dura hoja de acero.

El muérdago es más un hongo que una planta, no tiene raíces y la variedad europea crece encima de los robles, siendo, asimismo, símbolo de la divinidad. Cuando el muérdago se marchita adquiere unos tonos dorados, en lugar del color marrón deslucido de otras plantas. Y como florece hacia la mitad del invierno, en la época en que se reduce la actividad vital en el mundo, se toma como un símbolo de la vida en medio de la muerte. Eneas consigue su rama y, de tal manera, puede penetrar en el reino de la muerte y convertirse, él también, en un personaje áureo por el conocimiento conseguido tras lograr hacerlo. La rama simboliza, además, el mérito del héroe por haber alcanzado el éxito en su prueba más difícil. Mirar a los ojos a la muerte, abiertamente y de igual a igual, no es una ta-

rea que cualquiera pueda llevar a cabo. Es la señal de que el héroe épico ya ha sido seleccionado para adquirir ese conocimiento divino que únicamente puede aportar la experiencia de haber pasado y vivido a través de la muerte.

Lo que el héroe épico logra a cambio de descender a los infiernos es un sentido total de lo que su personalidad necesita para verse completamente concluida. Cuando Odiseo desciende hasta las regiones más profundas, allí conoce todo cuanto está ocurriendo en los demás lugares del mundo, así como lo que le habrá de acaecer a él en el futuro. Cuando Eneas desaparece en el otro mundo, se reúne con su padre y es entonces cuando se ve fortalecido con el conocimiento de los grandes valores de la futura Roma, con conceptos como patriarcado, sentido del deber o disciplina. Mientras Eneas contempla a las grandes figuras del pasado y puede ver los rostros del futuro, llega a una percepción que denota una gran madurez: la de que su figura no sólo es explicable desde la tradición, sino también por todo lo que aún ha de venir. Ese momento define perfectamente la forma en que él se ve a sí mismo. El mundo, para él, no tiene nada que ver con la satisfacción de sus deseos o necesidades momentáneas, sino, más bien, con la forma en que él habrá de comunicar esos mismos valores que le han permitido sobrevivir a todos aquellos otros cuya existencia depende de la fe que él tenga puesta en el futuro. Eneas permanece en el centro del flujo del tiempo, no en su fuente, y es este reconocimiento de su situación el que le proporciona el conocimiento último de su ser, de su contexto.

La idea de que una *nekusis* pueda conducir a la adquisición del pleno autoconocimiento es, precisamente, el tema de la *Divina Comedia*, de Dante. En el libro primero de la trilogía, el *Infierno*, Dante reconoce que los progresos logrados durante toda su vida se han visto seriamente constreñidos por su vulnerabilidad ante los pecados del mundo. Dante inicia sus respectivas visiones del infierno, del purgatorio y del cielo con versos que hablan de llegar a la plena consciencia de su propio predicamento mortal:

A mitad del camino de nuestra vida
me encontraba en una selva oscura,
porque había perdido el buen camino.

¡Ay de mí! ¡Cuán difícil resulta decir
lo dura y áspera que era esa selva,
que al pensar en ella se renueva el temor!

Era casi tan amarga como la muerte
mas por tratar del bien que allí encontré,
os diré otras cosas que me ocurrieron.

El mundo, para Dante, se ha convertido en una auténtica selva, símbolo medieval de la confusión de la oscuridad y de los secretos impenetrables. El valle en el que dicha selva está ubicada es un laberinto metafórico, no demasiado diferente de los oscuros pasajes en los que Teseo hubo de enfrentarse y matar al Minotauro.

Pero cuando hube llegado al pie de un monte,
allá donde aquel valle terminaba
y que tanto me había sobrecogido el corazón,

miré hacia lo alto y vi que en su cima
vestida ya con los rayos de aquel planeta
que, recto, me había dirigido por los senderos.

Entonces se calmó algo el temor
que en el lago del corazón me había penetrado
la noche que pasé con tanta angustia.

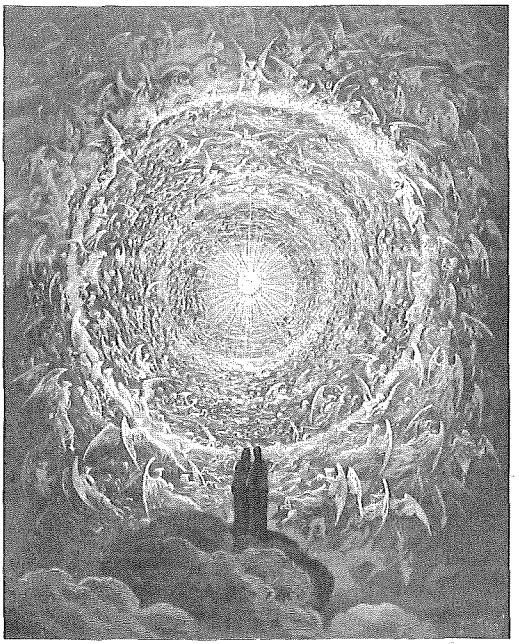
Y como aquél que con aliento entrecortado
ha salido fuera del piélago e ido hasta la orilla
se vuelve y mira al agua peligrosa

así mi ánimo, que aún huía, logró

Dante es acompañado a través del infierno por su guía, el poeta Virgilio, en una ilustración que pretende expresar la idea de que un poeta épico puede enseñar a otro los entresijos del inframundo. El grabado, perteneciente al *Infierno* de Gustav Doré, muestra a Dante y a Virgilio siendo atacados por demonios (Canto XXIII).

volverse a contemplar el pavoroso desfiladero
que no deja pasar a ninguna persona viva.

Aquel temible desfiladero era el pasaje hacia el infierno y Dante se ha de enfrentar al desafío de aventurarse por el reino de la muerte como un nadador que se sumergiera en aguas profundas e ignotas en las que muy bien podría ahogarse. El laberinto en cuestión es tanto psicológico como cosmológico. Dante vuelve su mirada hacia el mundo de la muerte como si fuera un lugar físico, pero lo hace para tener la experiencia de morir en el interior de sí mismo, tanto espiritual como imaginativamente. Dante vaga por lo más recóndito de su propia imaginación, un paisaje creado a partir de su experiencia del mundo y de sus numerosas lecturas. Por lo tanto, no se puede considerar como accidente el hecho de que se aventure a ele-



Interpretación de Gustav Doré de la escena en que Dante se encuentra ante el umbral del Empíreo, contemplando el esplendor del Todopoderoso.

gir un guía para que le conduzca a través de las peores pesadillas y de los más graves augurios: el poeta Virgilio.

Dante vuelve su mirada hacia el inframundo y el paisaje que éste genera en la imaginación porque el camino que se le abre entre los senderos de la vida está condicionado por tres criaturas: el León, el Leopardo y el Lobo. Cada uno de ellos representa una clase de pecado. ¿Se verá Dante tentado por su orgullo, por su carne o por lo peor de su propia naturaleza? Es, precisamente, en Dante donde el héroe épico se convierte en un adalid de la moral, aunque el personaje de Dante en la *Divina Comedia* sea, esencialmente, un curioso e informado observador de la condición humana. El descenso hasta las profundidades del infierno es, tanto para Dante como autor cuanto para el Dante personaje, una oportunidad de contemplar a la humanidad a su nivel más inferior y reducido. Despojadas de todas sus pretensiones, las almas se encuentran en el in-

fierno totalmente desamparadas. Y, al carecer de atributos de origen humano, dichas almas se convierten en meras manifestaciones de sus propios pecados.

Esta misma reducción del ser humano a su nivel más absurdo tiene lugar, también, en el episodio de Polifemo, en la *Odisea,* cuando Odiseo salva su vida diciendo al cíclope que su nombre es Nadie. Dante insinúa en su poema que el orgullo es una forma de acabar con la conciencia de uno mismo y que, tal como afirmaba el místico medieval inglés Richard Rolle, «la gente se convierte en lo que ama». La capacidad de abandono tanto de uno mismo como de las preocupaciones por el ego es, en opinión de Dante, la senda que conduce a la salvación y a la liberación de la alegría. En el Canto XXI del *Paraíso,* Dante, el peregrino del mundo de la imaginación, reza una plegaria en la que parece resumir todas sus experiencias personales, y ello tras haber pasado a través de toda la gama de experiencias humanas posibles. Lo que Dante ha aprendido muy bien es que debe deshacerse de todo cuanto su mente mortal conoce para poder comprender y abarcar plenamente la libertad del infinito:

> ¡Oh, tú! en quien mis esperanzas moran,
> quien por llevar mi alma al Paraíso
> has dejado la huella de tu pisada en el Infierno,
>
> de todo lo que he visto con estos ojos,
> tu bondad y tu poder me han llenado
> de santidad y gracia que reconozco.
>
> Siendo un esclavo, me has conducido a la libertad
> por todas las sendas y usando todos los medios
> que te estaba permitido emplear.
>
> Conserva en mí tu munificencia
> para que mi alma, que tú has sanado,
> te sea grata cuando deje las ataduras de los sentidos.

En último término, Dante se percata de que su propia experiencia humana supone una notable limitación para él y que lo que se esconde tras «las ataduras de los sentidos» puede ser mucho más maravilloso que cualquier otra sensación en la que se pudiera deleitar a través de los cinco pórticos de la percepción, es decir, los sentidos. La vida, en sí misma, se está reduciendo. La cuestión, entonces, es ¿qué hay más allá de ella?

Para Boecio, uno de los silentes guías de Dante, la respuesta a esta cuestión se halla en el hogar. En efecto, el sexto y último estadio del viaje de un héroe épico es el retorno. Es ése, precisamente, el momento en que el héroe se da cuenta de que su viaje no ha sido otra cosa que un círculo que le ha llevado justamente al punto donde lo inició y hasta lo que él siempre supo que había en su interior. En este sentido, el viaje del héroe épico está fundamentalmente relacionado con la liberación y el reconocimiento, con el acceso a un conocimiento vital capaz de liberar al individuo tanto espiritual como psicológicamente. En su *Consolación de la filosofía,* Boecio defiende que el verdadero hogar del género humano es Dios y que el gran viaje del tiempo y de la historia comienza con la caída del hombre desde su estado primigenio de gracia. El camino de regreso al hogar, declaraba Boecio, deber ser hallado por medio de la sabiduría. En unas palabras que, muy posiblemente, inspiraran a Dante, Boecio asegura que todos nos encontramos, permanentemente, en una situación de exilio respecto de nuestra verdadera naturaleza y nuestro auténtico hogar:

> No existe ningún hombre que sea sabio y prefiera estar en el exilio, ser pobre o ser desgraciado en lugar de rico, respetado y poderoso y poder permanecer en su hogar para prosperar en su propia ciudad. Porque ésa es la senda en la que la sabiduría es más clara y obviamente percibida para ser practicada, cuando, de una manera o de otra, la felicidad de los soberanos se comunica al pueblo y éste entra en contacto con ella, especialmente si la prisión, la muerte y todos los demás sufrimientos que la ley impone como medio de castigo se re-

servan exclusivamente para los ciudadanos execrables, para quienes realmente estaban destinados. El hecho de que todo ello sea al revés, que los hombres buenos se vean oprimidos por castigos reservados para los crímenes y los hombres más pérfidos y que esos hombres perversos obtengan recompensas que pertenecen a la virtud es algo que me sorprende sobremanera, y me gustaría saber de ti las razones que hay para esta confusión tan sumamente injusta.

Boecio se dirige, aquí, a la Dama Filosofía, quien se convertirá en su guía durante lo que habrá de ser un viaje heroico que tiene como objeto la comprensión de la verdadera naturaleza de la felicidad y la paz interior. La Dama Filosofía informa a Boecio que será ella misma quien le muestre «la senda que le conducirá de regreso al hogar».

La idea de que el viaje es una progresión hacia un estado de gracia se encuentra, justamente, en el mismo núcleo de los más destacados *poemas visionarios* y alegóricos medievales, como *Pedro el labrador*, de William Langland, o el *Romance de la rosa*, de Guillaume de Lorris y Jean de Meun. Como el propio Langland resalta en el prólogo de su *Pedro el labrador*, el cosmos en un poema visionario es un páramo, un lugar donde gobierna el caos, por el cual el héroe no es capaz de transitar sin la ayuda de una profunda fe.

Tuve, entonces, un sueño maravilloso: estaba en un páramo, no sabría decir dónde, y al mirar hacia el este, pude ver una torre que se erguía contra el sol, espléndidamente construida sobre la cima de un montículo; y muy por debajo de ella se abría un profundo piélago, con una mazmorra en él, rodeada de profundas fosas, muy oscuras y lúgubres de ver. Pero entre la torre y el piélago vi una suave llanura repleta de gentes de toda clase y condición, hombres ricos y pobres juntos, afanándose laboriosamente en sus asuntos mundanos.

Unos trabajaban con el arado o en la siembra, sin tiempo para dedicar al placer, sudando para producir los alimentos

que, luego, los heliogábalos consumían. Otros malgastaban su vida en vanidades, paseándose como si estuvieran en un desfile de trajes. Pero muchos de ellos, por amor a nuestro Señor y por tener puestas sus esperanzas en el Cielo, llevaban unas vidas muy estrictas, dedicadas a la oración y la penitencia, como hacían los eremitas y anacoretas, quienes permanecían en todo momento en sus celdas sin anhelar nunca deambular por la campiña ni mimar sus cuerpos con placeres sensuales.

Después de este pasaje, Langland continúa con una descripción de la sociedad muy del estilo de Whitman, a la que describe como una masa pululante donde cada individuo busca alcanzar sus objetivos personales, aunque absolutamente desconectado de todas y cada una de las restantes personas. Sin embargo, Langland percibe al amor como la única fuerza unificadora de la humanidad y el primer libro de *Pedro el labrador*, una obra sumamente seria que enseña más que deleita, finaliza con la solemne afirmación de que la senda que va hasta el cielo está pavimentada de amor. El amor, para Langland, es lo que hay debajo de esa facilidad de olvidarse de uno mismo, que de manera tan natural surge en los santos, y de ese gran sentido de la responsabilidad del que hacen gala héroes como Eneas. «El amor es el médico de la vida, el poder más cercano al propio Dios y la vía más directa al cielo.» Empero, para alcanzar ese amor, tanto el héroe del poema visionario como el del poema épico deben traspasar el velo de la fantasía y llegar a un ámbito en que pueda ser leído e interpretado solamente con ingenio, altruismo o un entendimiento lúcido.

En una narración medieval perteneciente al ciclo artúrico, *La búsqueda del Santo Grial*, los caballeros de la orden se encuentran, en un determinado momento, solos y perdidos en medio de un denso bosque. Más adelante, cuando se tropiezan sir Héctor y sir Gawain, dos de los miembros de la Tabla Redonda de menor reputación, ambos se preguntan por qué no han visto ni sabido nada del resto de los caballeros. Al parecer,

los demás se habían desvanecido en la espesura del bosque. El Bosque Baldío es un laberinto, un lugar repleto de secretos, vueltas y revueltas por el que es casi imposible transitar. El Bosque Baldío, sin embargo, es también un lugar de prueba, donde personajes como sir Bors se enfrentan a problemas morales y alegóricos que deben resolver antes de proseguir su viaje y continuar su camino hasta el siguiente nivel de hazañas. Cuando sir Bors se enfrenta a una situación en la que puede ver, a la vez, a una doncella en peligro y a su propio hermano en plena agonía, él se decide por salvar a la doncella, en la creencia de que el código del amor cortés le imponía esa caballerosa obligación, que era la de mayor importancia. Pero, súbitamente, aparece delante de él un ermitaño que le dice que su decisión había sido un error. La doncella, según dice el eremita a Bors, le podría haber recompensado por ello y Bors tiene que cumplir con su deber sin esperar ninguna clase de premio por ello. Aunque, con toda probabilidad, su hermano no habría gratificado al caballero, el amor fraternal es, según dicen los Evangelios, la más alta forma de dedicación terrenal, por lo que sir Bors debería haber atendido la llamada de su hermano sin importarle nada más. Las respuestas a las preguntas planteadas en el Bosque Baldío escapan a toda lógica para instalarse en el ámbito del conocimiento moral, en la mente, en el corazón y en el alma y no en fuentes exógenas. El Bosque Baldío es, a este respecto, una metáfora del pensamiento desordenado, de las ideas carentes de metodología en su elaboración. Lo que los caballeros deben hacer es encontrar la clave para desbloquear el proceso por el que pueden resolver el problema que se les plantea.

La visión que el héroe tiene durante su sueño se sitúa exactamente en el mismo paisaje en el que se encuentra. Y el héroe debe encontrar no sólo la respuesta a la cuestión planteada, sino, también, elucidar el proceso por el que habrá de llegar a dicha respuesta. En este universo miasmático, la metáfora, ampliada hasta cada situación en particular, debe suponer una prueba espiritual e intelectual para el viajero. El propio viaje-

ro, es decir, el héroe visionario, viene a ser, de muchas maneras, una extensión del héroe épico, sobre todo porque es una persona de la que dependen grandes asuntos. Pero mientras el héroe épico apoya la supervivencia de un pueblo o de una nación, lo que el héroe visionario busca es la salvación de su propia alma y, por extensión, permite la salvación de las de los demás. Los poemas visionarios describen siempre a un peregrino que, bien lo sea por fe o bien por amor, se encuentra en la mente del que sueña. Tal clase de poemas indican que la mente del ser humano es tan vasta e ilimitada como si dispusiera de aquel «horizonte siempre en retirada» de Virgilio, es decir, de un espacio en el que se pudiera contener el panorama del universo entero. Lo que fundamentalmente se esconde tras poemas como *Pedro el labrador* o narraciones de carácter alegórico como *El progreso del peregrino,* de John Bunyan, es la idea de que cada individuo lleva una carga sobre sí. Y el viaje que el personaje realiza mitiga el peso de dicha carga; su camino hacia el descubrimiento de la verdad, la rectitud, la fe o el entendimiento divino es, de hecho, un manual de instrucciones de orden moral para que las siga el lector. La ensoñación visionaria posee el didactismo de la tragedia, la cual se mezcla con la imperativa moral de la épica. Sin embargo, un peregrinaje no es, simplemente, el viaje que realiza un peregrino; es, en realidad, una alegoría de la vida. La narrativa visionaria describe la forma en que todos aprendemos de la vida, una idea que Homero quiso incluir entre sus epopeyas al escribir los versos iniciales de la *Odisea.* En los poemas visionarios, la recompensa siempre viene al final, como, por ejemplo, cuando el héroe alcanza una etérea manifestación de amor –un beso en el *Romance de la rosa*– o consigue llegar a una ciudad santa, que en las obras de Langland y Bunyan, es el reino de Dios.

Bunyan, que solía ser arrestado muy a menudo por predicar ilegalmente, basó su obra *El progreso del peregrino* en un sueño muy rebuscado que él mismo había tenido mientras cumplía condena en la cárcel de Bedford. En dicho sueño, el personaje protagonista, de nombre Christian comienza una

Un caballero cristiano de Bunyan, de nombre Christian, batallando contra el maléfico gigante Apollyon, auténtica encarnación del paganismo y de la ausencia de Dios.

peregrinación que le lleva a través de una geografía tan alegórica como la Feria de las Vanidades, la Ciénaga del Desaliento y la Montaña Deliciosa, nombres que a los lectores actuales les resultarán vagamente familiares, porque, seguramente, los habrán encontrado en *El Mago de Oz*, de L. Frank Baum, o los habrán oído mencionar en la canción folclórica norteamericana «La montaña de caramelo». El premio, la Ciudad Celestial a la que Boecio llamaba «hogar» y a la que Homero se refería como «Ítaca», es un lugar tanto de resolución narrativa cuanto de perfeccionamiento espiritual.

En el poema introductorio que, a modo de proemio, antecede a la prosa narrativa inmediatamente posterior, Bunyan explica que su libro *El progreso del peregrino* es una búsqueda del orden superior:

Este libro pone ante tus ojos
al hombre que busca el premio eterno:
muestra de dónde viene, a dónde va,
lo que deja sin hacer y lo que hace;
muestra, también, cómo se apresura,
hasta llegar a la Puerta de la Gloria.
Guía, además, a los que parten hacia la vida con excesivo brío,
como si quisieran alcanzar la eterna corona.
Aquí también veréis la razón por la cual
pierden sus trabajos y mueren como necios.
Mi libro hará de ti un fiel peregrino,
si por sus consejos te dejas guiar;
él te dirigirá a la Tierra Santa,
si sus directrices entiendes:
Sí, hará ser activos a los desidiosos,
y ver bellas cosas a los ciegos.

En el Valle de la Sombra de la Muerte, un paisaje alegórico para el que Bunyan se inspira en el valle tenebroso del Salmo 23, 4, el perseverante peregrino Christian entabla un feroz combate contra una enorme bestia, parecida a un dragón y de nombre Apollyon, un monstruo que viene a ser una metáfora de la sabiduría pagana en contraposición al conocimiento judeocristiano. Armado tan sólo con su fe, Christian recrea la lucha que san Jorge sostuvo contra el dragón, una batalla épica que, a su vez, se hacía eco de las contiendas entre Teseo y el Minotauro, de Gilgamés contra Humbaba y del Caballero de la Cruz Roja contra Error, ésta de la obra de Spenser *La reina de las hadas.* El contexto en que se produce la batalla –el héroe enfrentándose a sus mayores temores, que han tomado la forma de monstruo– es, justamente, un elemento crucial dentro de la estructura épica y es el momento culminante de la historia de todos los héroes épicos.

Lo que realmente existe en el núcleo de todas las historias épicas es una relación tripartita, muy simple, entre el héroe que debe emprender el viaje, la ruta por la que debe transcurrir dicho viaje (un laberinto, una paradoja, un enigma o un

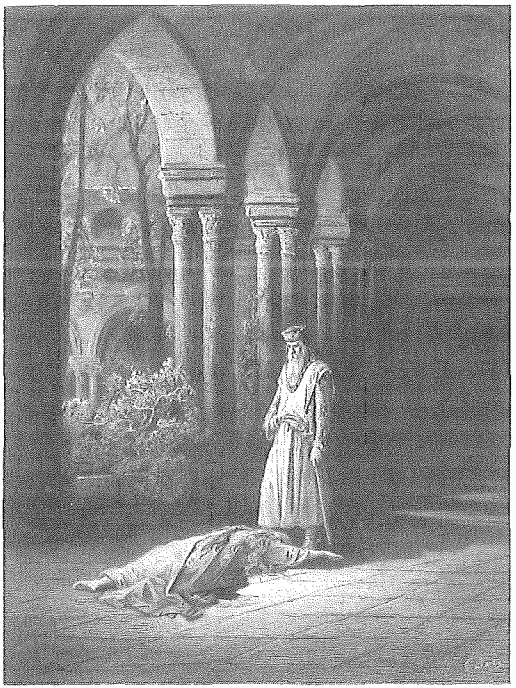
lúgubre mar de problemas y aflicción que el héroe debe resolver); y, por fin, el monstruo, el mal al que el héroe debe derrotar para poder reclamar su hogar y su identidad. Lo que resulta muy curioso es que prácticamente todas las historias de los héroes épicos empleen siempre una misma fórmula básica: el héroe, el enigma y el monstruo.

En la *Divina comedia,* el héroe era su propio autor, Dante. El suyo era un viaje a través de un enigmático trayecto de eternidad, mientras que el monstruo al que tenía de vencer era el pecado. En la *Odisea,* el héroe era Odiseo, «saqueador de la sagrada ciudadela de Troya, rey de Ítaca e hijo de Laertes». Odiseo debía derrotar no sólo a una auténtica horda de bestias fantásticas y otros horrores, sino también a su lúgubre mar de problemas, metáfora de su propio inconsciente. Su monstruo no es, únicamente, el dios del mar, Poseidón; también lo son la distancia, el tiempo, la añoranza y sus propios temores. Y en la *Eneida,* el héroe debe resolver el enigma del «horizonte en permanente retirada» y la consiguiente ausencia de una patria, mientras lucha contra los latinos y su propia némesis, Hera.

La *Eneida* ha sido considerada, durante muchos siglos, el prototipo de esta estructura tripartita en la literatura épica. La obra de Virgilio adquirió una importancia tan perdurable porque es el único poema épico que ha estado sistemática y permanentemente a disposición de los demás escritores para su utilización como modelo de sus propias obras. La *Eneida* es un poema que encaja tanto en la tradición clásica como en la cristiana, expresando conceptos que ambas comparten. San Agustín la había leído siendo todavía un niño. Dante la mantenía abierta delante de sí mientras escribía su *Divina comedia.* Y Milton la utilizó como uno de sus mayores y mejores referentes estéticos a la hora de componer los densos versos blancos de su *Paraíso perdido.* Con respecto a la *Eneida,* siempre ha existido un acuerdo muy generalizado a la hora de calificarla como una obra sumamente especial. En efecto, la *Eneida* era considerada como *la* historia (aparte de la Biblia, que era el texto sagrado), viniendo a ser, además, la cimentación sobre la que

otros autores han podido construir sus propias obras. Un monje irlandés del siglo XII, Geoffrey de Monmouth, se daría cuenta de la gran importancia que tenía la *Eneida* para la conciencia británica, aún en ciernes, cuando puso en relación su *Historia de los reyes ingleses* con ella, reclamando un origen troyano para sus compatriotas. Como arquetipo de narrativa romana, la *Eneida* se convirtió muy pronto en un modelo que los demás poetas tomarían como referencia para la creación de sus propias epopeyas, en la creencia de que, además, estaban añadiendo a la misma sus propias narraciones. La *Eneida*, asimismo, ha dado a la literatura el término «romance», que, literalmente, significa «historia contada a la manera romana».

Como palabra inglesa, «romance» –al igual que «amor» y «tragedia»– suele ser víctima de grandes abusos; y puede significar cualquier cosa, desde flirteo de una cierta intensidad hasta noviazgo de por vida. Como término literario, sin embargo, sirve para denominar un género en el que el amor romántico o episodios tan altamente imaginativos como irreales forman el tema central. Y también significa «relato medieval, normalmente en verso, sobre algún héroe de la caballería, de una clase muy común entre las lenguas romances (principalmente, el español, el francés y el italiano)». En el héroe de un romance o libro de caballerías –al igual que en el caso de Eneas– se produce una combinación única de sentido del deber, visión singular y disciplina personal. Cuando los autores cristianos de la Edad Media leyeron el poema épico de Virgilio, se percataron de inmediato de que aquélla podía ser, perfectamente, la forma que ellos podían utilizar para describir sus propias realidades, es decir, «a la manera romana». En consecuencia, lo que hicieron fue cristianizar a Eneas, otorgándole los atributos característicos de la más importante de las figuras cristianas, la de Jesús, además de su propio y fiel entorno militarizado. Así pues, el guerrero Eneas se vio súbitamente recubierto de la perfección moral que los autores de los evangelios habían recogido en sus respectivas historias del hijo de Dios. Como resultado de todo ello surgirían figuras como la de



Arturo, el héroe de la obra de Tennyson *Idilios del rey*, en un grabado de Gustav Doré. Aquí, el artista imagina al ya anciano rey de los bretones con su esposa, Ginebra, en el momento en que se entera de que ella le ha sido infiel.

sir Galahad: cristiano en lo tocante a la virtud, romano en lo referente a la disciplina y armado hasta los dientes, tanto literal como espiritualmente.

Como caballero perfecto que era, como auténtica encarnación de aquellos ideales de la caballería que eran, por ejemplo, morir antes que caer en el deshonor o mantener un compromiso total con la perfección moral y espiritual, el sir Galahad de *Idilios del rey*, de Tennyson, es la apoteosis del héroe del romance o relato de caballerías. Y, así, cuando los demás caballeros se vuelven locos ante la sola visión del Santo Grial, éste indica a Galahad, por medio de señales, que le siga. Consecuentemente, Galahad hace del Santo Grial el objetivo primordial de su viaje, un viaje que de un confiado intento de autodescubrimiento se convierte en búsqueda. (Una búsqueda

que, para un héroe de romance, termina con la redención o la revelación, en el caso de que el héroe sea capaz de superar, con gran rigor y claridad, las pruebas y los padecimientos a los que se verá sometido.) Buscar, en sentido espiritual, supone aceptar y adquirir un compromiso personal con la más elevada forma de heroísmo. La búsqueda, por consiguiente, es el abandono de uno mismo a favor de una meta anagógica e invisible, que se asume con el fin de lograr la restitución de una nación y la redención espiritual para todos. Es una clara invitación a los demás para que sigan la misma senda. Y, además, supone un fuerte estímulo para la observación de una buena conducta.

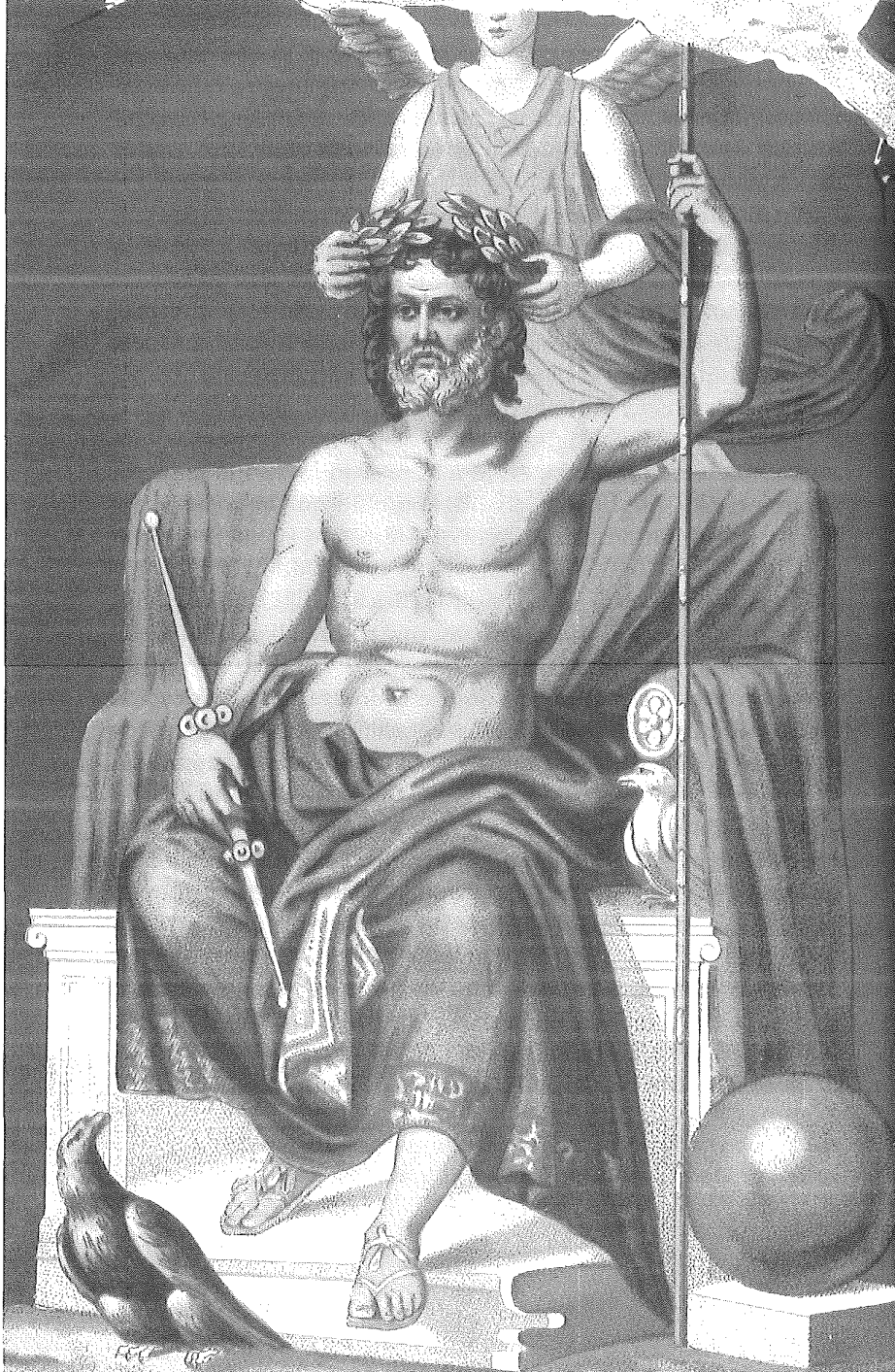
Eran, precisamente, estas historias en forma de romances las que ocupaban y preocupaban la mente del don Quijote de Cervantes. En su enajenada pasión por la literatura, don Quijote se enamora perdidamente de todo el material que lee, de una manera tan profunda que, incluso, le hace deslizarse hasta el interior de las páginas de sus libros y fijar allí su residencia permanente. El efecto de todo ello, como señala Cervantes, no es nada bueno. Don Quijote se convierte en un lunático.

> En efecto, rematado ya su juicio, vino á dar en el más extraño pensamiento que jamás dió loco en el mundo, y fué que le pareció convenible y necesario, así para el aumento de su honra, como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo á buscar las aventuras, y á ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros, donde acabándolos cobrase eterno nombre y fama.

Tras el sentido del humor de Cervantes se oculta una importante verdad acerca de los héroes épicos: que ellos trabajan para arreglar el mundo. De entre todos los personajes que existen en la literatura, hay algunos que han elegido ejercitar sus naturalezas heroicas intentando cambiar todo lo que ellos

entienden que es erróneo en el mundo. Ven lo que está mal en sus respectivos entornos, descifran el enigma y se esfuerzan hasta vencer todos los males, antes de caer como trágicas víctimas de ellos. El héroe épico intenta, en todo momento, poner orden en el caos.

En la *Ilíada* de Homero, los guerreros de ambos bandos van al combate con una sublime sensación de confianza en que sus acciones cambiarán el curso de una situación que es tan espantosa como horrífica. Cuando aquella periodista que presentaba las noticias de madrugada de la cadena de televisión NBC dijo que los bomberos que habían entrado en la Torres Gemelas de Nueva York, el día 11 de septiembre del año 2001, le recordaban a los antiguos guerreros griegos, fue porque ella tenía muy bien guardada, en lo más profundo de su mente, la imagen de los hoplitas. Probablemente, lo que aquella periodista estaba contemplando, con los ojos de su mente, eran aquellos combatientes de relucientes cascos de Troya, los caballeros armados de la leyenda artúrica o, incluso, algunas reencarnaciones del propio Eneas, que se lanzaban a la batalla para intentar restaurar la esperanza donde sólo cabía la desesperación y generar el orden donde todo era terror y desconcierto. Lo que el héroe épico ha aportado a la literatura occidental es la idea de que un individuo, independientemente de su rango o nivel social, debe intentar restablecer el orden en el caos. Cuando un héroe es requerido, bien sea para acudir a un edificio en llamas o bien para resolver algún sórdido problema, la voz que hay tras esa llamada busca a alguien que intervenga, que sea capaz de superar la desesperación y hacer batirse en retirada a las tormentosas y tanáticas fuerzas del cosmos que parecen moverse fuera de todo control. Quizás, lo que haya en el núcleo de la más elevada definición de héroe sea la noción de divinidad, la idea de que algo más grande que nosotros puede crear, desde la oscuridad, una luz que sea, a la vez, guía y redentora.



7. La sustancia de las cosas esperadas
El héroe sobrenatural y divino

Cuando, en 1932, Joe Shuster y Jerry Siegel inventaron al héroe de una historieta titulada *El reino de Supermán*, su hombre de acero no era el adalid de la virtud en que se convertiría años después, sino un malhechor, un individuo marginal que se había visto rechazado por la sociedad por sus poderes especiales. Shuster y Siegel habían basado su personaje, Supermán, en el protagonista de una novela de ciencia ficción titulada *Gladiador*, cuyo autor era Philip Wylie. Wylie había creado un nuevo tipo de personaje que era capaz de hacer cualquier cosa, una figura sin limitaciones ni condicionamientos. Era un héroe con unas cualidades similares a las divinas, quien, por virtud de sus dones especiales, se había visto apartado del resto de la humanidad. Porque tales capacidades le suponían tener que soportar una carga terrible. No era nada fácil aquello de pertenecer al género divino.

Wylie, inglés de origen, situó su novela en los Estados Unidos. Pretendía crear un héroe tan ilimitado como la frontera americana y con tan pocas ataduras como la optimista energía que para el progreso, la verdad, la justicia y una nueva forma de vida imperaba en los Estados Unidos de principios del siglo XX. Un cierto profesor, Abednego Danner, una especie de Victor Frankenstein moderno, se da cuenta de que es capaz de dotar de una fuerza increíble a un simple gato. Cuando el super-

gato comienza a correr enloquecido por todas partes, de forma similar al Daemon de *Frankenstein*, de Mary Shelley, o al Golem de Praga en el que la propia Shelley había basado su novela, Danner destruye al feroz felino. Pero la tentación de crear un ser humano, un personaje con consciencia además de animal físico, es demasiado fuerte para cualquier científico. Cuando su mujer se queda embarazada, Danner la emborracha una cierta noche y, después, le inyecta su fórmula al feto. Su hijo, Hugo Danner, nace con poderes sobrehumanos. Pero tales poderes no suponen ningún elemento positivo para el joven Danner, que crece viéndose marginado por su entorno social e intentando constantemente ocultar sus capacidades ante un mundo muy suspicaz y desconfiado. Sin que importe lo que pueda hacer o no, el protagonista de la novela de Wylie no logra encajar en la sociedad y paga un alto precio por ello. Danner es tanto una figura muy envidiada –¿a quién no le gustaría tener facultades sobrehumanas?– cuanto una figura de *pathos*, porque, a pesar de lo duramente que intenta ser una buena persona, hasta las mejores de sus intenciones se vuelven en su contra. Hugo intenta, por ejemplo, ser un buen futbolista, pero siempre está lesionando a los jugadores contrarios porque es incapaz de controlar su fuerza. Hugo Danner se convertirá en el prototipo de Clark Kent.

En la versión original de su historia, Shuster y Siegel describían a Supermán como una especie de espectro, una fuente de miedo y terror, un personaje que podía volar, desafiar las leyes físicas y pasar por encima de la ley. Finalmente, sin embargo, el buen y aristotélico ímpetu por concebir protagonistas nobles se impuso al secreto deseo de sus autores de crear un héroe tan poderoso como siniestro. Con toda probabilidad, Shuster y Siegel no estaban pensando en Aristóteles cuando engendraron a Supermán, pero los propios condicionamientos de la literatura en general parecen haber sacado lo mejor de ambos autores. Lo que originó la transformación de Supermán fue, exactamente, lo mismo que Aristóteles resaltaba en su *Ética Nicomáquea* cuando decía que:

> Todo arte y toda investigación y, de manera similar, toda acción o empeño, se considera que aspira a algún bien. Por consiguiente, el bien ha sido definido como «eso a lo que todas las cosas pueden aspirar».

Boecio añadiría un corolario a la anterior reflexión en su obra *La consolación de la filosofía.* En efecto, Boecio aseguraba que el bien, que es el verdadero hogar de la estirpe humana, se encuentra en la imitación de la divinidad, en el deseo de actuar según las leyes de Dios y de la naturaleza, porque la alternativa a ello no es sino el exilio espiritual o la alienación del estado de la naturaleza. El superhombre, sin embargo, es una paradoja, en tanto en cuanto él existe fuera de la naturaleza o forma parte de otra naturaleza muy distinta que ha sido transplantada a este mundo. Shuster y Siegel se percataron de que talentos como los que Supermán poseía se desperdiciarían si éste se dedicaba a hacer el mal, además de que su héroe sería una contradicción filosófica de la naturaleza, una némesis o antagonista a quien habría que erradicar a toda costa. Desde el punto de vista del lector, un personaje capaz de volar y «pasar por encima de edificios altísimos de un solo salto» supone la presencia de alguien de confianza si sus intenciones son buenas. Como personaje que se emplea en hacer el bien en lugar del mal, Supermán se convierte en todo un sistema defensa imaginario frente a la posibilidad de un universo trágico. El hombre de acero ofrece protección contra el mal por medio de la acción, de forma muy similar a la de Jesucristo, quien ofrecía protección frente al mal a través del pensamiento, la práctica moral y la fe. Ambos afirman que la bondad, como fuerza activa, puede conducir a la humanidad hasta un estado de felicidad completa, el mejor de los posibles estados de la existencia. En su *Ética Nicomáquea,* Aristóteles introducía la idea de que la, así llamada, senda dorada, es decir, una buena conducta y un balance vital positivo, puede llevar a la felicidad y a todo lo que la felicidad engendra: autosuficiencia y capacidad para que una persona sea su propio héroe.

> Algo autosuficiente, por tanto, es lo que tomamos para ser alguien que, por sí mismo, hace la vida deseable y de ninguna manera deficiente; y creemos que la felicidad es una cosa así. Y lo que es más, la contemplamos como la más deseable de todas las cosas y no como una más entre otras muchas cosas; si así la reconocemos, la felicidad será más deseable con la adición incluso del menor de los bienes, porque tal adición hace mayor la suma de bienes y el mayor de dos bienes es siempre el más deseable. La felicidad, por consiguiente, se halla en encontrar algo perfecto y autosuficiente, siendo el fin al que todas nuestras acciones se dirigen.

No es, pues, ningún accidente que tanto Wylie, autor de origen inglés, como Shuster, de nacionalidad canadiense, eligieran crear unos protagonistas norteamericanos. Estados Unidos, después de todo, veneraba la idea aristotélica de la felicidad hasta en su Declaración de Independencia, el documento en el que se recogen los principios fundacionales de la nación.

La evolución de Supermán hasta llegar a encarnar a aquel guardián de la verdad en el que posteriormente se convertiría parece insinuar que, además de en la propia forma de vida estadounidense, existe una fuerte tendencia natural en la imaginación del ser humano que le impulsa a buscar un héroe que no sólo le sostenga en la vida sino, también, que le defienda y le preserve de todo mal. El aspecto triste de todo esto es que el mito de Supermán ha dado pie, de alguna manera, a que surgiera la creencia de que cualquier acción, tan sólo porque se la considerara defendible, era una acción encaminada al bien. Las consecuencias de semejante mala interpretación son inimaginables. Aristóteles asegura que la instancia más elevada para un individuo que pretenda llevar una «vida ética» es la de la política. Pero hasta los políticos deberían tener siempre presente que jugar al superhombre puede ser algo muy peligroso, especialmente cuando las consecuencias para los demás son absolutamente previsibles. Incluso el propio Supermán tiene que mirar antes de dar alguno de sus saltos. Visto ya desde un

punto de vista más positivo, estas figuras de superhombres son capaces de trascender las limitaciones impuestas por las leyes físicas, la condición de mortal e incluso la propia muerte, para con ello demostrar que, aunque únicamente sea a nivel imaginativo, el ser humano tiene al alcance de su mano cualquier posibilidad. Lo que, además, se puede hallar en el núcleo del mito del superhombre es la máxima de «se debe estirar el brazo más que la manga» para, así, ampliar en un grado o dos la capacidad del hombre. Si hay algo que Supermán haya logrado probar es que el lector medio es capaz de proyectarse sobre algo que es mejor que él mismo. Y flirtea con el atisbo de lo divino, si no como Fausto, sí como Einstein. La imaginación literaria quiere que creamos que *existe*, realmente, un reino en el que siempre hay respuestas para todos los problemas y donde cualquier reto, sin importar lo amedrentador que éste pueda llegar a ser, encuentra una solución en nuestra capacidad para soñar. A partir del Renacimiento y hasta nuestros días, siempre ha existido la creencia, generalizada y preponderante en la imaginación occidental, de que el hombre puede y podrá resolver sus problemas con sólo dominar el «factor capacidad». Carlyle se percató de esta misma cuestión cuando se decidió a escribir sobre los líderes del arte y de la política como ideales heroicos. Y no incluyó entre ellos a hombres de ciencia e inventores, a pesar de que en éstos se reflejaba mucho mejor aquella reflexión de Platón de que «Dios siempre está haciendo geometría». Dicho dominio del factor capacidad implica la posibilidad de trabajar no sólo con las limitaciones que imponen el tiempo y la naturaleza sino, también, de excederlas y llegar a alcanzar las estrellas.

Las raíces del mito de la capacidad, que tiene un carácter tan esencial, en la leyenda de Supermán, para la imaginación norteamericana, encuentran, asimismo, su expresión en los orígenes del deporte del béisbol, el gran pasatiempo estadounidense. La leyenda asegura que dicho deporte comenzó, misteriosamente, en 1839, en una pequeña localidad al norte del estado de Nueva York y que fue invención de Abner Doubleday,

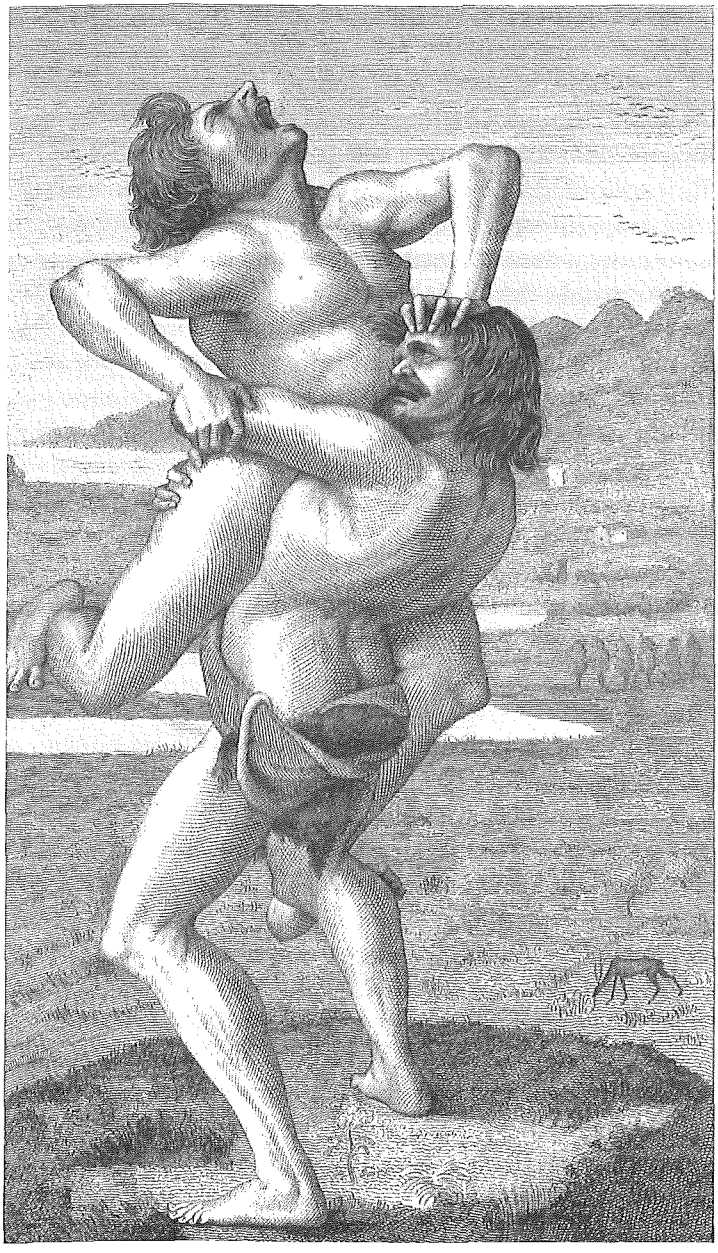
cuya autoproclamación de ser el mayor genio de Estados Unidos se vería muy pronto desafiada por un operador del telégrafo de Menlo Park, Nueva Jersey, llamado Thomas Edison. Doubleday había dejado su huella en los Estados Unidos del siglo XIX no sólo por haber participado en la batalla de Gettysburg, sino también por haber sido el inventor de los tranvías de la ciudad de San Francisco y por haberse involucrado en numerosos proyectos que habrían de situar a su país a la cabeza de la ingeniería civil. Tras prolongadas deliberaciones, el Comité del Salón de la Fama del Béisbol decidió, en 1937, que aquel gran deporte únicamente podía haber sido producto de la mente de ese genio que vivió en la Norteamérica anterior a Edison. Doubleday era su hombre. Y Cooperstown, su pueblo natal, se convertiría en la sede permanente del citado Salón de la Fama y del Museo del Béisbol. El problema, como muchos historiadores han venido señalando desde entonces, es que cuando se supone que se celebró el primer partido de béisbol en Cooperstown, en 1839, Doubleday se encontraba en la academia de West Point, estudiando allí con el rango de oficial cadete. Finalmente, la terrible verdad salió a la luz: no sólo Doubleday *no* había sido el inventor de aquel deporte, sino que el deporte nacional de los Estados Unidos podía haber sido inventado en Canadá.

Lo que del mito de Doubleday parece querer decir es que si el héroe es capaz de tener un gran gesto o de llevar a cabo una hazaña heroica, también está, muy a menudo y dicho desde el punto de vista de la gente, en disposición de acometer otras acciones de suma importancia. La creatividad engendra creatividad. En consecuencia, Doubleday, según argumentaba el Salón de la Fama, no era un candidato improbable a haber creado el deporte del béisbol. Doubleday era un hombre con una notable capacidad para solucionar problemas, un Hércules de la era moderna.

De todas las figuras del panteón clásico de los héroes, Hércules es en quien más claramente se encarna el factor capacidad. Pero, con algunas excepciones, él no es el protagonista de

ninguna obra literaria realmente significativa, viéndose limitada su figura, frecuentemente, a desempeñar algún brillante papel secundario, como, por ejemplo, en *Las argonáuticas* de Apolonio de Rodas y en *Las metamorfosis* de Ovidio. Pero, por otra parte, Hércules parece haber sido el inspirador de la revuelta encabezada por el legendario Espartaco, una rebelión que ha sido interpretada en la época contemporánea como una auténtica declaración de derechos del hombre común. Por supuesto, la figura de Hércules es una extraña mezcla de contradicciones. Es hijo de Zeus y de una madre mortal. Cuando es acusado de asesinato, se ve forzado a pagar por sus crímenes, convirtiéndose en el único miembro del Olimpo en ser castigado de acuerdo con las leyes de los mortales. Para conseguir su libertad tiene que llevar a cabo doce trabajos, demostrándose a sí mismo que es una figura de gran capacidad intelectual y de una enorme fuerza física, que, además, goza de determinados atributos divinos. Pero justo cuando parece tener la libertad al alcance de la mano, su felicidad se ve arrasada por las fuerzas de su némesis (homónima, además), Hera, y Hércules sufre el trágico destino de cualquier mortal: la muerte. Hércules es, a la vez, una figura digna de que se le profese una veneración divina y el arquetipo del ser humano capaz de lograr grandes hazañas.

Los doce trabajos de Hércules se dividen en batallas con monstruos –la antigua forma de controlar las plagas– y viajes. A este respecto, Hércules es tanto Teseo como Odiseo, el fumigador y el viajero. Los trabajos que tiene que realizar están específicamente diseñados para poner a prueba diversos aspectos de su personalidad. En los dos primeros tiene que enfrentarse a animales que representan sendos enigmas. El León de Nemea era una bestia cuya piel no podía ser atravesada por espadas, flechas o lanzas. Cuando Hércules se da cuenta de que las armas son completamente inútiles con él, estrangula al horrible animal, arrancándole la piel y quedándose con ella como un símbolo de su dominio sobre la naturaleza y de sus poderes, similares a los de los propios dioses. Su segundo trabajo



Grabado del siglo XVII en que se puede ver a Hércules, ataviado con una piel de león, luchando contra el gigante Anteo y sosteniéndole en el aire, sin que tenga contacto con la tierra, para, así, poder asfixiarle.

consistía en destruir a la Hidra de Lerna, una horrible bestia de múltiples cabezas, que, cada vez que le cortaban una de ellas le crecían varias más, y así hasta que la cabeza principal fuera cercenada. Era ésta una prueba para comprobar la capacidad de resolver problemas del héroe. Si Hércules cortaba la cabeza errónea le crecían dos más en su lugar, algo que viene a ser, casi, una metáfora de la importancia que tiene el tratamiento de la información y la elección de las opciones correctas. Al acabar este trabajo, Hércules se demuestra a sí mismo que es un héroe de las matemáticas y de la ciencia en general, un hombre que da con la solución más directa para un problema determinado, haciendo gala, además, de una claridad digna de Edison en cuanto a pensamiento organizado se refiere.

El siguiente par de trabajos –la captura de la Cierva de Cerinia y la muerte del Jabalí de Erimanto– eran expediciones de caza. En estos dos episodios se muestra a Hércules como un vigoroso cazador, como un experto montero y como un deportista del mejor nivel. El rey David de Escocia, durante la Alta Edad Media, decidió instalar su capital en Edimburgo tras haber tenido una visión en la que pudo contemplar a una gran cierva blanca con una cruz en su cornamenta, en lo que hoy día es el Palacio de Holyrood. Enrique IV de Francia, por su parte, murió accidentalmente mientras estaba cazando jabalíes.

El quinto trabajo de Hércules consistió en limpiar los establos de Augías en un solo día, demostrando ser un auténtico maestro de la ingeniería civil. En esta ocasión, Hércules debe limpiar unos establos que están tan repletos de porquería y excrementos que incluso han contaminado la totalidad de los campos de los alrededores y han dejado la tierra completamente infértil. Cuando se le dan tan sólo unas cuantas horas para llevar a cabo tan absurda tarea, Hércules cambia el curso de un río, haciéndolo discurrir a través de los establos para que la corriente arrastre la polución aguas abajo. La idea del héroe como alguien capaz de alterar la naturaleza y explotar su increíble poder en beneficio de los intereses humanos es la

base sobre la que se sustentan los actuales mitos acerca de la tecnología moderna. Y esa capacidad para trascender las leyes físicas es un elemento de gran importancia para el concepto de héroe como alguien que posee atributos divinos. El tiempo entró en el mundo con la caída del hombre y es precisamente al tiempo a quien la humanidad está intentando derrotar, acercándose, para ello, lentamente a Dios. Pero lo primero que debe hacer el género humano, informa la Biblia a sus lectores, es ordenar y controlar la naturaleza, además de ejercer «el dominio sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre todos los seres vivientes que se mueven sobre la tierra».

El sexto, el séptimo y el octavo trabajos están relacionados con el control de la naturaleza. En el sexto, Hércules tiene que expulsar del pantanoso lago de Estinfalia a una enorme bandada de aves terroríficas cuyas alas disparaban dardos de acero. En el séptimo, el héroe captura a un toro furioso en Creta, en lo que se puede considerar como un regreso al paradigma de Teseo, con su victoria sobre el Minotauro. Y, en el octavo trabajo, Hércules captura a las cuatro voraces yeguas del rey Diomedes, terribles bestias devoradoras de hombres que tenían atemorizada a toda Tracia. En sus días de juventud, Hércules había trabajado con caballos bajo la guía de los centauros, por lo que su octavo trabajo no sólo vincula sus aventuras de adulto con su educación juvenil entre animales, sino que, además, muestra sus dotes como *cowboy*. Como domador de la naturaleza que trabaja para, en primer lugar, embridarla y controlarla después, Hércules parece querer evocar las figuras más características de las historias sobre el Salvaje Oeste americano, hombres como Buffalo Bill Cody o Wild Bill Hickok. El *cowboy* norteamericano ha llegado a convertirse en un motivo clave de la literatura estadounidense, particularmente en las novelas de escritores como Zane Grey, Rex Beech y un incontable número de autores de relatos acerca del precitado oeste americano.

Los cuatro últimos trabajos de Hércules son relatos de viajes que rememoran temas e ideas que se encuentran en obras

como la *Eneida* o *Las Argonáuticas.* Hércules se convierte en héroe de romance cuando viaja a la tierra de las Amazonas, una raza de mujeres guerreras, y roba el cinturón de su reina Hipólita. Se decía que el ceñidor en cuestión, como el que solía llevar puesto sir Gawain en *Sir Gawain y el caballero verde,* tenía poderes mágicos y que hacía inmune a quien lo llevara puesto frente a cualquier ataque. Tras hacer el amor con la reina de las amazonas, Hércules se evade con su preciada reliquia, en una escena que guarda un gran paralelismo con la del abandono de Dido por parte de Eneas o con la huida de Odiseo de la isla de Calipso.

Su segundo viaje es un puro acto de piratería. Hércules persigue y captura al buey de Gerión, matando a aquella bestia gigantesca en medio de su pendencia. Gerión aparece, también, en el *Infierno* de Dante, como un espectro horrífico, con una sola cara de hombre pero con tres cuerpos, además de una temible cola de serpiente acabada en un gran aguijón. Es ésta, sin duda, la descripción de una mezcla de horrores donde convergen una gran variedad de pesadillas y una alegoría del engaño, la usura y el fraude. En un momento dado, en el *Infierno,* Dante y Virgilio se encuentran con unos usureros, por lo que se suben sobre los hombros de Gerión –en este caso, el alguacil alguacilado– para que les descienda hasta un nivel más profundo del infierno. Después, el monstruo da un enérgico salto y, «más rápido que una flecha», desaparece. Cualquiera que haya sido beneficiario de una tarjeta de crédito de interés alto podrá apreciar muy bien la interpretación de Dante sobre lo que hizo Hércules al matar a Gerión. Desde la percepción de aquel mundo medieval en que Dante vivió, en el que cargar cualquier tipo de interés a un préstamo era entendido como una afrenta a las leyes de la decencia, Hércules había librado al mundo de un monstruo que habría abusado de la especie humana, engañando a las personas, atrapándolas en sus propias necesidades.

En su undécimo trabajo, Hércules debe hacerse con unas frutas prohibidas, las Manzanas de las Hespérides, las cuales es-

taban custodiadas por un dragón al que Hércules tendría que vencer previamente. Pero, mientras está investigando por todos los pasajes más laberínticos del mundo para poder hallar la ubicación exacta del jardín de las Hespérides, Hércules se encuentra, en primer lugar, con Anteo, un gigante al que logra derrotar tras un duro combate de lucha libre, para, más adelante, liberar de su castigo a Prometeo, el titán que, rompiendo todos los tabúes, había robado el fuego de los dioses para entregárselo a los hombres. Este trabajo de Hércules es, sin duda, un desafío a las propias limitaciones. En efecto, el hecho de que el premio por llevarlo a cabo sea una manzana de oro, a la que, normalmente, se la consideraba como un símbolo de la justicia, de la legalidad o de la subsistencia, viene a indicar que este trabajo es una forma de mostrar que el hombre puede llegar más allá de cualquier límite perceptible para alcanzar un objetivo.

Para finalizar sus doce trabajos, Hércules desciende al infierno, libera a Teseo y captura al pavoroso can de tres cabezas Cerbero, perro guardián del Hades. Esta última acción se reproduce, asimismo, en el *Infierno* de Dante, donde el perro de tres cabezas ocupa un lugar entre los glotones, aquellos que pecaron gravemente por sucumbir ante el deseo de saciar unos apetitos que no eran capaces de controlar. Dante describe al demoníaco can como...

> Cerbero, el cruel, monstruo deforme,
> que aúlla con sus tres gaznates y ladra como un perro
> sobre los espectros que se revuelcan; sus ojos brillan
>
> inyectados en sangre; sus barbadas quijadas
> son negras y grasientas; ancho su vientre y sus garras agudas;
> las clava en las almas, a las que desgarra, despelleja y hace
> pedazos.

Este viaje final es la *nekusis* de Hércules, una horrenda incursión en el inframundo que le permite penetrar y comprender el misterio más desolador de la vida. Y, al igual que Jesús,

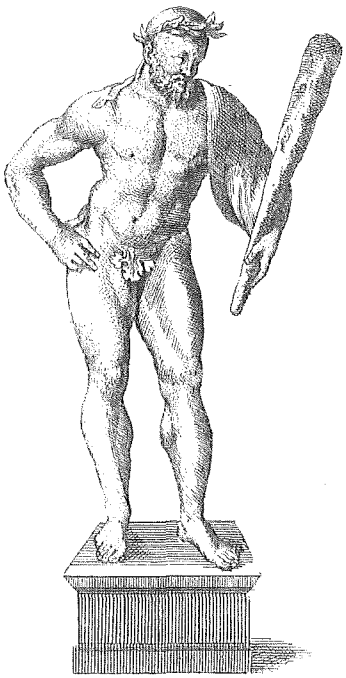
Hércules es capaz de actuar como un liberador, rescatando a Teseo. Cuando un héroe posterior, Odiseo, desciende al infierno en el Canto XI de la *Odisea,* no rescata a nadie, a pesar de encontrarse allí con el espectro de Hércules. Como superviviente de la Guerra de Troya, Odiseo conoce la muerte en el mundo tan bien como cualquiera, pero la aparición de un ser semidivino en el infierno supone para él un fuerte impacto:

> Una sola mirada fue suficiente para decirle a Hércules quién era yo, y él me saludó cono tono pesaroso: «¡Hombre infeliz!», exclamó tras recitar mi linaje. «¡Desgraciado! Tú sufres un funesto destino, como aquel que yo mismo sufrí cuando era esclavo bajo el fulgor del día. A pesar de ser hijo de Zeus, inacabables cargas cayeron sobre mí. Fui sometido al servicio de un hombre de rango muy inferior al mío, que me imponía los más duros trabajos. En una ocasión, y siendo incapaz de idear una empresa más difícil, me envió aquí a capturar al perro guardián del Hades. Pero con la guía de Hermes y de Atenea, la de los ojos brillantes, tuve éxito y saqué a rastras al can del reino del Hades.»

Odiseo deseaba poder quedarse en el infierno durante más tiempo para poder conversar con los grandes héroes del pasado. Pero cuando una gran cantidad de espectros comienzan a rodearle, el saqueador de la sagrada ciudadela de Troya, en una escena que podría encajar muy bien en una película de zombis, los instintos de Odiseo prevalecen y éste abandona el reino de los muertos.

Sin embargo, y no obstante sus hazañas, Hércules acaba su vida trágicamente. En los *Cuentos de Canterbury,* Chaucer ofrece toda una letanía de personajes heroicos del pasado, y Hércules se encuentra entre ellos:

> Así murió el famoso, el poderoso Hércules.
> ¿Quién puede, ni por un momento, confiar en la veleidosa Fortuna?



Hércules, en un grabado impreso en el siglo XVII, en el que se le puede ver blandiendo la rama de olivo, a modo de garrote, que solía emplear en muchas peleas. El garrote en cuestión guarda una clara similitud con un bate de béisbol.

> ¿Quién, en este mundo turbulento, se deleita capturando
> al más confiado y dejándole caer muy bajo?
> Sabio es el hombre que se conoce bien a sí mismo.
> ¡Estad, pues, en guardia! Porque cuando la Fortuna
> desea engañar a un hombre, espera y derriba
> por tales medios al que menos se lo espera.

Para Chaucer, Hércules es el arquetipo de héroe del mundo clásico, un mundo de héroes trágicos lleno de incertidumbre. A pesar de todas sus hazañas y de todo su linaje, Hércules es como cualquier otro en el reino de la muerte, un simple mortal incapaz de escapar a su destino. La ironía está en que, aunque él es divino, sufre el mismo destino que los mortales, un hecho que hace de él un personaje que despierta una gran

empatía, especialmente entre los esclavos y los pobres de la antigua Roma. Ovidio describe la muerte de Hércules como un acontecimiento sumamente desafortunado. Tras haber sobrevivido a sus trabajos, el hijo de Zeus cree que la felicidad y la libertad, los dos grandes privilegios de que pueden gozar los mortales se encuentran, por fin, a su alcance. Se casa con una joven mujer, Deinara, y se establece con la intención de llevar la vida de paz y tranquilidad con la que tanto había soñado. Un cierto día, Deinara decide regalar a su reciente esposo un blusón maravilloso; pero, sin ella darse cuenta, había sumergido la prenda en una sustancia letal para el héroe, en la sangre de un centauro. (Tras haber matado a un centauro a principios de su carrera de héroe, Hércules había sido, durante mucho tiempo, objetivo preferente de otros centauros, quienes esperaron pacientemente el momento perfecto para llevar a cabo su venganza.) Este equivalente clásico a la kriptonita, abrasa por completo la carne de Hércules:

> Con su acostumbrado coraje, controló mientras pudo sus gemidos, pero cuando su sufrimiento llegó más allá de lo soportable, él empujó las aras y atronó el nemoroso Oeta con sus gritos. Intentó quitarse la mortífera vestidura a toda velocidad. Pero, donde arrancaba la tela, ésta se llevaba su piel con ella, y, cosa horrible de contar, igualmente se adhería a sus miembros resistiendo todos los intentos por arrancarla, lo que, al hacerlo, laceraba sus carnes y dejaba al descubierto sus grandes huesos. Su sangre, saturada por el achicharrante veneno, siseaba mientras hervía, como un hierro candente al ser introducido en agua helada. No había límite alguno para su agonía: las llamas sorbían ávidas su corazón, una oscura transpiración manaba de todo su cuerpo, de sus calcinados nervios y médulas, mientras una oculta pestilencia se mezclaba en sus huesos.

Ovidio describe la escena con todo detalle, hasta el más escabroso. Éste es uno de los momentos transformadores más

importantes de todo un libro repleto de transformaciones: el de la conversión de un dios en un trágico mortal.

> Vigorosas, las llamas cobran mayor fuerza, crepitando mientras se extienden en todas direcciones, atacando a los miembros que aún estaban completamente intactos y también al héroe que las había despreciado. Temieron los dioses por el defensor de la tierra, hasta que Júpiter, percibiendo su ansiedad, se dirigió a ellos con estas palabras: «El temor que manifestáis me disgusta, y con todo mi corazón, yo, libremente, me congratulo por ser llamado soberano y padre de un pueblo que no olvida a sus benefactores».

Los dioses se temen que ellos, al igual que Hércules, pueden llegar, potencialmente, a convertirse en mortales. La muerte del héroe supone, pues, una advertencia muy seria para todos ellos y, a la vez, sirve para recordar a los humanos que incluso los inmortales, supuestamente inmunes a la tragedia, pueden verse convertidos en figuras trágicas. Asimismo, es un aviso para todos cuantos viven en el disfuncional universo de Ovidio de que hasta la inmortalidad tiene sus límites.

Pero lo que surge de entre las llamas que consumen su vida es la verdadera naturaleza de Hércules. Todo lo demás, se extingue, y muy especialmente sus defectos y debilidades, produciendo una profunda sensación de que esta prueba final es la que realmente demuestra si él es un superviviente cuya auténtica esencia era de naturaleza heroica:

> Mientras tanto, Vulcano ha despojado a Hércules de todo lo que el fuego pueda consumir, y las formas que han quedado del héroe no guardan parecido alguno con su madre y sólo le quedan los rasgos que acreditan su descendencia de Júpiter. Tal como las serpientes renuevan su juventud, mudando su edad al mismo tiempo que su piel, quedando frescas y relucientes con sus nuevas escamas, así ocurrió cuando el héroe tirintio se despojó de su forma mortal: la mejor parte de él co-

bró vigor y volvió a parecerse a sí mismo, e incluso mostrando una mayor grandeza que antes, con una figura majestuosa, de augusta dignidad.

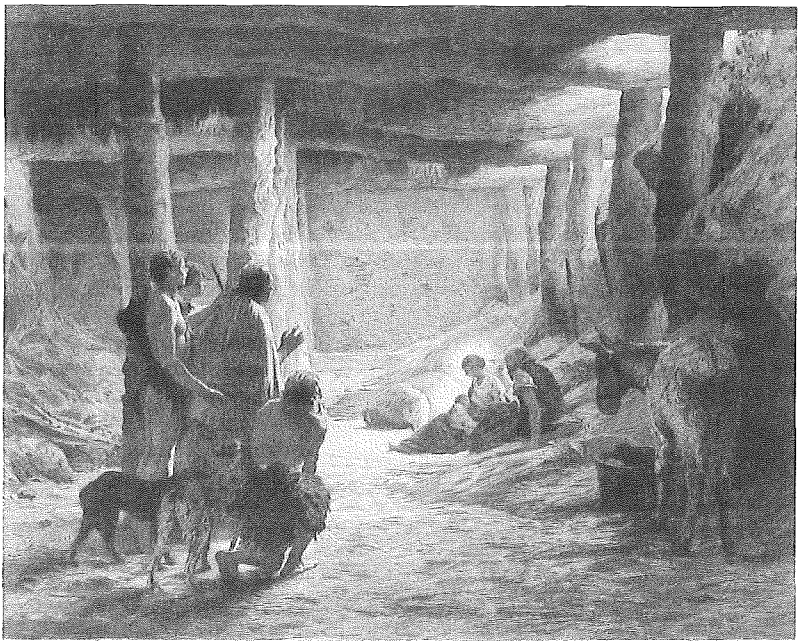
A modo de compensación final, la forma heroica de Hércules es rescatada y situada entre las divinidades de los cielos, y ello a título de recordatorio para todos cuantos el hecho de esforzarse por lo heroico supone alcanzar las estrellas. En el mundo clásico, alcanzar un lugar entre las estrellas equivalía a ser llevado corporalmente al cielo en el mundo judeocristiano; es una conquista simbólica de la muerte por medio de la cual el héroe alcanza la vida eterna, la permanencia y la aislada seguridad de residir a una distancia suficiente como para quedar totalmente fuera del alcance del reino de la muerte. En lo más profundo de su mente, el héroe divino o semidivino conserva la idea de que él puede vencer, de alguna manera, a la muerte, incluso después de haberla experimentado, y que, en relación a él, la muerte se desviste de su condición letal y le deja incólume en su propia naturaleza. Si la muerte es el temor mayor y más generalizado entre el género humano, la victoria sobre la muerte representa un orden largamente deseado en la naturaleza, un regreso a aquel estado paradisíaco en que originalmente se encontraba el hombre.

Milton recordaba a sus lectores en el *Paraíso perdido* que la desobediencia del hombre había traído el desorden y la muerte al mundo, y que la muerte habría de reinar hasta que «un gran Hombre / nos rehabilite y recupere para nosotros el bienaventurado Sitio». Para Milton, ese «gran Hombre» es el protagonista del Nuevo Testamento, Jesús. Cristo aparece por primera vez en el evangelio de san Mateo, donde este evangelista le presenta como se presentaría a cualquier héroe épico: comenzando por su linaje. Y esto no es, simplemente, una convención épica, sino que son los propios editores del Nuevo Testamento quienes, en este caso, quieren situar a Jesucristo en la historia, describirle como un puente tendido entre el pasado y el futuro. San Pablo, en su epístola a los filipenses, intenta de-

finir la figura de Jesús tanto a nivel de personaje histórico cuanto en relación con su naturaleza divina, es decir, como a alguien que se halla en el centro de una historia que trata de milagros y del discurso entre el bien y el mal:

> Quien, existiendo en la forma de Dios, no reputó como botín codiciable el ser igual a Dios,
>
> antes se anonadó, tomando la forma de siervo, haciéndose semejante a los hombres;
>
> y así, por el aspecto, siendo reconocido como hombre se humilló, haciéndose obediente hasta la muerte, y muerte de cruz.
>
> Por lo cual Dios le exaltó y le otorgó un nombre sobre todo nombre,
>
> para que al nombre de Jesús doble la rodilla cuanto hay en los cielos, en la tierra y en los abismos,
>
> Y toda lengua confiese que Jesucristo es Señor para gloria de Dios Padre.

Jesús –al igual que Odiseo y cualquier santo cristiano– anhela negarse a sí mismo para poder alcanzar los objetivos pretendidos. Según el mismo san Pablo, Jesús es un personaje que acepta rebajarse para poder lograr su triunfo, que pretende no sólo poner orden el en caos, sino establecer un nuevo orden diseñado por él mismo, con el propósito de que podamos recuperar nuestra perdida proximidad con Dios. Este retorno a Dios, para lo cual se exige tener fe en Él, se propone hacer llegar la condición y atributos que definen el carácter heroico a todo el mundo y no sólo a unos cuantos elegidos. Y en dicha condición va incluido su propio triunfo, el triunfo de la vida sobre la muerte.



El nacimiento de Jesús en un establo de Belén.

Como obra literaria, el Nuevo Testamento, y en especial los cuatro evangelios, relata la historia de un personaje heroico. El paradigma del *acta sanctori,* tan evidente en las vidas de los santos, se explica una y otra vez a lo largo de esos cuatro libros con el propósito de demostrar que, para adquirir la divinidad en vida, el héroe tiene que aprender a adaptar sus talentos al mundo. En dichos cuatro textos, se recuerda al lector el nacimiento de Jesús, la educación que recibió, sus tentaciones, su viaje, su muerte (o *nekusis*) y su triunfo final.

La misteriosa paradoja que se plantea en el corazón mismo de esta historia es que Él, Jesús, el hijo de Dios, es consustancial a la naturaleza divina más elevada aunque haya nacido en las circunstancias más humildes y precarias posibles. Las posiciones extremas que se producen a lo largo de toda su historia

Un retrato inusual de la Virgen María, la única presencia humana en el cielo, y del niño Jesús. En este grabado se puede ver a la Virgen leyendo un libro, una peculiaridad más entre las imágenes habituales de la Madona y el Niño porque parece sugerir que está tratando de aprender algo. Lo que quizás podría estar leyendo es la Cuarta Égloga de las *Bucólicas* de Virgilio, con algunas profecías sobre la llegada de Cristo.

–lo divino frente a lo mortal, el siervo frente el rey, el adalid de la vida eterna padeciendo una muerte real– sirven para apoyar la afirmación de Lucas de que «con Dios nada es imposible». Jesús es el vehículo para la obra de Dios en el mundo. Es él quien recuerda que aquel Dios que se había ido haciendo crecientemente remoto en el Antiguo Testamento es todavía una fuerza activa en el mundo por medio de su «hijo unigénito». Además, la figura de Jesús debe pasar por una serie de transformaciones muy notables, convirtiéndose en carne, en primer lugar, luego experimentando la Transfiguración para, a continuación, metamorfosearse en la fuente de la vida eterna, de la salvación, de la bondad y de la gracia a través de la Resurrec-

ción. Los aspectos más proteicos de todas estas transformaciones sugieren que Jesús, como obediente instrumento de la voluntad de Dios, existe no meramente como una persona, sino también como una idea, como una fuerza de la imaginación. Esto es, probablemente, lo que subyace en el evangelio de Juan, que es el único libro que trata de contar no la historia de un héroe venerable, sino la de un hombre que se transfigura y que pasa de ser carne a ser un concepto. Jesús, en el evangelio de Juan, se eleva por encima de su condición mortal para convertirse en un producto de la imaginación, en un héroe de la mente más que del mundo de la carne. Juan enfatiza notoriamente este punto desde el comienzo absoluto de su versión sobre la historia de Jesús:

> Al principio era el Verbo,
> y el Verbo estaba en Dios,
> y el Verbo era Dios.
>
> Él estaba al principio en Dios.
>
> Todas las cosas fueron hechas por Él
> y sin Él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho.
>
> En Él estaba la vida,
> y la vida era la luz de los hombres.
>
> La luz luce en las tinieblas,
> pero las tinieblas no la acogieron.

Juan nos dice que Jesús «no era él la luz, sino que vino a dar testimonio de la luz». Como observador de la grandiosa metamorfosis que tiene lugar en la vida de Jesús, Juan intenta mostrar el paralelismo que existe entre la creación del mundo, tal como se describe en el Génesis, y la recreación del mundo que el hijo de Dios llevará a cabo con su vida, sus enseñanzas y su filosofía. El evangelio de Juan es una historia que trata sobre el

Jesús en lo que bien podría ser una alegoría de la Eucaristía o, acaso, en el momento en que, según relata Mateo, multiplicó los panes y los peces para alimentar a la multitud. El paralelismo existente entre ambos eventos forma parte de la constante sensación de presagio que se da en los evangelios.

hecho de ver como si ver fuera creer. Pero el ver tiene lugar en la mente del lector y no en la acción propia del argumento. Juan conjura el lenguaje de lo visual con frases y expresiones como «Venid y ved», «Contemplad» o «Yo he contemplado». La idea de la visión, del hecho de ser testigo, se encuentra en el núcleo mismo del término «apocalipsis», palabra que procede de la voz griega *apokalupsis* y que significa «desvelar» o «revelar». En este sentido, apocalipsis se refiere no al fin del mundo, tal y como se entiende hoy en el lenguaje común y corriente, sino al final de un viejo estilo de percepción o al principio de una nueva manera de contemplar las cosas.

La vida de Jesús, tal como se describe en los otros tres evangelios, tiene elementos pertenecientes al ámbito de lo fantásti-

co, lo que implica que Jesús existe entre dos mundos. Por supuesto, su vida es una combinación única y exclusiva de elementos heroicos y fantásticos, la historia de un héroe que, en numerosos aspectos, supera ampliamente todas las demás historias de otras grandes figuras heroicas, y ello a pesar de mantenerse fiel al paradigma previsto. En efecto, Jesús nace de una madre mortal que, ella misma, es también una figura heroica, en tanto en cuanto es la elegida por Dios para un propósito extremadamente especial. Lucas nos dice que María es un *phaulos* del género femenino, sierva y doncella de Dios que ha sido elegida porque «su alma ensalzaba verdaderamente al Señor». Dios le dice que María «ha hallado gracia» en Él y que concebirá un hijo «que será grande y llamado el Hijo del Altísimo: y le dará el Señor Dios el trono de David, su padre». Empero, a lo largo de los cuatro evangelios se padecen grandes penalidades para poder demostrar el linaje real de Jesús. Y es que, al igual que Hércules, Jesús se ve reducido por determinadas circunstancias. Él no es una deidad que mira al mundo hacia abajo desde su posición en las más elevadas cúspides, sino que es un simple mortal que mira a ese mismo mundo hacia arriba, desde la posición más baja posible.

Por otro lado, el viaje que realiza Jesús consta de dos series independientes de eventos: los que tienen relación con las tentaciones que sufre en el desierto y los vinculados a su misión específica como maestro. Los cuarenta días que Jesús pasa en la soledad del desierto no son sino un viaje épico al interior de sí mismo, donde es puesto a prueba por el propio diablo y donde aprende a responder tanto moral como anagógicamente a cuantos problemas se le puedan plantear. Cuando el demonio, según Mateo 4, 3, le dice: «Si eres hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pan», Jesús le replica que «No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios». Lo que aquí se afirma, en realidad, es que, después de que Jesús haya pasado de ser un evento a convertirse en una leyenda, lo que habrá de sustentar a la humanidad será su propio cuerpo, lo máximo que puede dar de sí

mismo en este mundo y que continuará dando mucho después de que él haya dejado de existir en carne humana. En este sentido, lo que hace Jesús es apartarse del ámbito de lo tangible, no sólo hablando por medio de parábolas y metáforas, sino trasladando lo tangible a lo conceptual. Jesús rechaza toda tangibilidad porque su reino está más allá de las cosas meramente materiales. Su misión, manifiesta Jesús continuamente, no es reajustar el mundo, sino cambiar la forma en que el mundo es percibido. Su triunfo final sobre la muerte es tanto físico como imaginativo, un indicador que señala hacia el eterno sendero de las posibilidades. Porque lo que Él quiere es cambiar el mundo, tal como era conocido, y empezando desde su parte superior, es decir, creando una nobleza compuesta fundamentalmente de dignidad humana y elevando a quienes no tienen esperanzas de ver un mundo mejor. Jesús articula su mundo nuevo tal como se relata en Mateo 5, 3-12. El pasaje no es ninguna reiteración de los Diez Mandamientos del Éxodo, sino un claro mensaje para todos los *phaulos* del mundo: los pobres, los mansos, los pacíficos y los que pasan hambre. Y con tal mensaje, Jesús está creando una nueva clase de nobleza, la nobleza de la dignidad humana, a la que eleva a todos aquellos que carecen de la esperanza de ver un mundo nuevo y mejor:

> Bienaventurados los pobres de espíritu, porque suyo es el reino de los cielos.
>
> Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán la tierra.
>
> Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados.
>
> Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán hartos.

Bienaventurados los misericordiosos, porque ellos alcanzarán misericordia.

Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios.

Bienaventurados los pacíficos, porque ellos serán llamados hijos de Dios.

Bienaventurados los que padecen persecución por la justicia, porque suyo es el reino de los cielos.

Bienaventurados seréis cuando os insulten y persigan y con mentira digan contra vosotros todo género de mal por mí.

Alegraos y regocijaos, porque grande será en los cielos vuestra recompensa, pues así persiguieron a los profetas que hubo antes que vosotros.

El mensaje es muy claro: el sufrimiento tiene un propósito. Abre la vía del cielo a la persona que desea mirar más allá de sí misma, ignorar su dolor y su desamparo y buscar una realidad superior. Además, el universo que propone no es trágico. Es, por el contrario, un mundo abierto a todos, donde cuentan todas y cada una de las personas que puedan demostrar ser merecedoras de su dignidad humana. Los medios para demostrar los méritos individuales, la prueba de la existencia de ese héroe que Jesús vislumbra en todos nosotros, es la fe. Cree en mis ideas, nos dice, y las puertas que hay más allá de ti mismo te serán abiertas. Hay un final positivo para la existencia, una recompensa, la oportunidad de una vida mejor que ésta, una vida que se encuentra en cada persona. El reino de los cielos, dice a sus discípulos, está «dentro de ti». Lo más difícil de imaginar, como multitud de autores se encargarán luego de recordar a sus lectores, es uno mismo. Pero Jesús asegura que es, precisamente, en nosotros mismos donde tenemos que comen-

zar a buscar el cielo, el lugar del reconocimiento del heroísmo y de la recompensa. Y el heroísmo se encuentra no en el hecho de realizar un viaje a través de los oscuros mares de la aflicción o hacia unos horizontes en permanente retroceso, sino en las profundidades de nuestro propio ser.

La cuestión es, por lo tanto, ¿cómo podemos llegar hasta allí? En la *Divina comedia,* Dante indica claramente que el sendero hacia el cielo se halla en nuestra propia imaginación. Su viaje a través de los diferentes niveles del más allá cristiano no es una mera búsqueda para volver a entrar en contacto con su antiguo amor, Beatriz, sino que se trata de una auténtica lucha para poder regresar al hogar, a ese hogar verdadero que es Dios, tal como Boecio lo define en *La consolación de la filosofía.* Pero ésa es una ruta que Dante no puede seguir si no es tras derrotar todos sus temores y sus fallos. En el Canto I del *Infierno,* Dante se encuentra con que el camino de regreso hacia su Florencia natal, de la que se había visto obligado a exiliarse con inmenso pesar, se encuentra bloqueado por tres bestias feroces: un leopardo, un león y un lobo. El leopardo es una metáfora del pecado de conveniencia, esa tentación que tan frecuentemente supera al hombre y después le arruina. El león representa el pecado de orgullo, que se produce cuando el ego vence al propio hombre y le ciega, al igual que a Edipo, ante la dolorosa realidad del mundo y de sí mismo. Finalmente, el lobo es un símbolo del pecado de soberbia, esa conspiración premeditada en la que un individuo se vuelve en contra de Dios y de la naturaleza y rechaza la gracia divina que se encuentra en el mensaje cristiano. La *Divina comedia* de Dante es, casi, un ejercicio de psicoanálisis. En efecto, Dante se ve obligado –en palabras de quien fue la gran lumbrera del Renacimiento, Petrarca– a «dirigir una mirada interna sobre sí mismo». Y una vez que se percata, tanto en el *Infierno* como en el *Purgatorio,* de la amplitud del catálogo de los fallos humanos y del alto precio que las personas deben pagar para redimirse, Dante, literalmente, se eleva y surca los cielos hasta el umbral mismo de la casa de Dios. Y no es ningún accidente poético el

hecho de que Dante sitúe a Cristo, no a la derecha de Dios, sino en la esfera en que se encuentran los soldados, los cruzados y los mártires. Es la misma esfera en que Dante encuentra a su legendario ancestro Cacciaguida, un cruzado que pereció al servicio de la cristiandad. Cuando se encuentra con Cristo, sin embargo, Dante no es capaz de ofrecer ninguna descripción sobre su figura. Le faltan y le fallan las palabras en presencia de quien era, precisamente, «la palabra» hecha carne:

> Con todo mi corazón y en la lengua que todos
> los hombres comparten, hícele a Dios un holocausto,
> tal como convenía a la nueva gracia.
>
> Y cuando el fuego del sacrificio se hubo elevado,
> en mi corazón supe que mi ofrenda había sido
> aceptada y tenida por fausta y favorable;
>
> porque era tanto el fuego y tan brillante el resplandor
> que salía de sus rayos que exclamé «¡Oh, Helios, cómo
> lo adornas y ensalzas!».
>
> Cual el que con mayores y menores luces
> blanquea la Galaxia entre los polos del mundo,
> y a los sabios pone en duda.
>
> Así formados hacían los rayos, en el profundo
> Marte, el santo signo
> que del círculo forman los cuadrantes.
>
> Aquí vence el ingenio a la memoria;
> porque aquella cruz hacía resplandecer a Cristo,
> y yo no sé encontrar ejemplo digno de ello;
>
> mas quien haya tomado su cruz para seguir a Cristo,
> podrá excusarme por lo que he dejado sin contar,
> tras contemplar refulgir a Cristo en aquel albor.

Grabado del siglo XVII en que se muestra a Jesús cargando con la cruz por la Vía Dolorosa camino de su crucifixión.

Aunque le fallen las palabras al eximio poeta, la sugerencia que pretende hacer es que cada persona percibe su propia versión de Cristo. Jesús se convierte en el héroe definitivo y último, se troca en todo cuanto una persona pueda necesitar de él. Es el héroe total cuyo poder descansa en la flexibilidad de las interpretaciones que la gente pueda hacer de él como personaje.

Una parte muy importante de dicha flexibilidad se encuentra en el hecho de que Jesús habla por medio de metáforas, en el lenguaje figurativo propio de la poesía, una clase de lenguaje que es susceptible de una amplia variedad de interpretaciones. A este respecto, la cristiandad siempre ha hecho una distinción muy clara entre el proceso de difusión del evangelio, denominado *krygma*, y la *theologia*, es decir, el debate filosófico y la interpretación de las ideas de Jesús. Las metáforas

dotan de rango al mensaje del *krygma* y de profundidad al contenido de la *theologia*. En su caso, la coraza de Jesús es el hecho de hablar por medio de tales metáforas. Mientras que personajes como Eneas o el rey Arturo van siempre pertrechados con todo su armamento, Jesús se blinda de poesía, de imágenes y de lenguaje figurativo, lo que le hace tremendamente poderoso en su habilidad a la hora de hablar de cosas reales y actuales y, al mismo tiempo, referirse a conceptos extremadamente abstractos. Una idea es siempre un arma mucho más formidable y potente que cualquier espada y Jesús tiene todo un enorme arsenal de ideas que parecen haber cambiado al mundo desde arriba hasta abajo, reconstruyéndolo sobre las expresiones, profecías y manifestaciones de sabiduría que se habían producido anteriormente y que la Biblia recogía.

Empero, y a pesar de todo su poder e inteligencia, Jesús, como dice el Nuevo Testamento, se sacrifica para redimir a la humanidad. El Nuevo Testamento transforma la idea de la confrontación con la muerte en un proceso por medio del cual el héroe derrota a la muerte para ofrecer la vida a los demás. En la escena previa a su agonía, que tiene lugar en el huerto de Getsemaní, Jesús se pregunta si su muerte es realmente necesaria:

> Y adelantándose un poco, se postró sobre su rostro, orando y diciendo: Padre mío, si es posible, pase de mí este cáliz; sin embargo, no se haga como yo quiero, sino como quieres tú.

A pesar de todo, Jesús es obediente y cumple con la voluntad de su Padre. La obediencia, como nos dice Milton en su *Paraíso perdido*, es clave para hacer que el universo discurra con arreglo a las leyes de Dios y de la naturaleza. Dios Padre, según Milton y Boecio, tiene planes para el mundo. Quiere que caigamos porque únicamente entonces nos acercaremos a Dios por medio de la gracia y del conocimiento que provienen del sacrificio de Cristo. Sólo entonces podremos regresar al estado original, más brillantes y más sabios por haber experimentado la historia y el mal, mientras que las fanáticas fuerzas de la os-

curidad y de la destrucción serán derrotadas de una vez por todas y el orden prevalecerá sobre el caos.

La idea de enfrentarse a la muerte, tal como el eminente teólogo Joseph Ratzinger escribía en su *Introducción al cristianismo* en los años 1960, es un proceso por el que Dios, a través de su hijo, llega a entender el postrer temor humano, el miedo a la soledad. Ratzinger, quien con el paso del tiempo llegaría a convertirse en el papa Benedicto XVI, escribía entonces:

> A mi juicio, es únicamente en este punto donde nos encontramos cara a cara con el problema de qué es realmente la muerte, de qué ocurre cuando alguien muere, es decir, cuando entra en el reino de la muerte. Ante esta cuestión, todos tenemos que admitir nuestra perplejidad. Nadie sabe, realmente, cuál es la respuesta, porque todos vivimos en este lado de la muerte; ninguno de nosotros la ha experimentado. Pero quizá podamos intentar un acercamiento partiendo del grito de Jesús en la cruz, en el que podemos encontrar el núcleo más profundo del descenso de Jesús a los infiernos, su participación en el destino mortal de los hombres. En esa oración de Jesús, al igual que en la escena del huerto de los olivos, lo más íntimo de su pasión no es el dolor físico, sino la soledad radical, el completo abandono. Pero en un último análisis, lo que surge a la luz aquí es, simplemente, el abismo de soledad del hombre en general, un hombre que se encuentra solo en lo más profundo de su ser. Esta soledad, que usualmente se encuentra revestida y que, sin embrago, es la verdadera situación en que se halla el hombre, supone una contradicción fundamental con la naturaleza del propio hombre, que no puede existir estando solo; necesita compañía. Por eso la soledad es la región del temor, que se funda en el destino de un ser que tiene que ser, y que, sin embargo, se ve abocado a una situación a la que no puede sobreponerse.

Lo que la muerte y resurrección de Jesús nos vienen a decir es que el espíritu de Dios no se pierde jamás en el mundo, in-

cluso en los momentos de la más profunda desesperación y de la mayor soledad. Esta luz entre las tinieblas, esta presencia del orden en medio del caos, se presenta como una forma de triunfo cuando Jesús, el héroe conquistador por excelencia, resucita de entre los muertos.

En la conclusión de su *Paraíso recuperado*, continuación del *Paraíso perdido* de Milton, se resuelve, finalmente, la gran lucha entre el bien y el mal, con el bien triunfante y el mal totalmente derrotado. La tesis de Milton es que, aunque la especie humana no podrá jamás recuperar el paraíso terrenal de sus orígenes, le aguarda algo muchísimo más grandioso, una nueva y mejor situación en la que el Sumo Hacedor y su creación puedan llegar a converger no como sujeto y objeto, sino como estrechos colaboradores que se han desarrollado juntos a través del conocimiento y del mutuo entendimiento:

> Aunque colapsara aquel lugar de terrenal beatitud,
> un nuevo Paraíso se ha creado, más bello aún,
> para Adán y sus hijos elegidos, a quienes tú,
> el Salvador que bajó para reinstalarles
> donde deben morar seguros, cuando el tiempo se vea
> libre del tentador y de la tentación y no exista el temor.

En la idea de que Dios –«el Padre eterno y el hacedor de todas las cosas», como le llamaba el poeta Caedmon en el poema más antiguo de la literatura inglesa– sea imperecedero subyace la insinuación de que la vida nunca se aleja por completo ni acaba definitivamente. La muerte jamás es total. Si el héroe existe para confortar a quienes creen en él, le anuncian y le proclaman, entonces el consuelo final habrá de ser el que se ofrece frente al temor postrero.

El deseo de poder percibir la infinitud en la expresión de la vida puede apreciarse en el concepto de Dios que Jesús encarna y representa en los evangelios. El hecho de que Dios no pueda ser visto, y menos aún penetrado y comprendido, no es un problema para quienes se inclinan por creer que el universo

está guiado por una estructura que impide su caída en el desorden y el caos. La vida misma, tal como los anatomistas habrían también de puntualizar, es la presencia del orden en la faz de unas complejidades extremadamente pronunciadas. Cada individuo, insistirían dichos expertos, es un milagro matemático, la combinación de los elementos correctos, en los lugares adecuados y en el momento preciso, que permite que el individuo viva, sea consciente e interactúe con su entorno. Para aquellos que creen que el universo está intervenido por un espíritu que lo preside y no es únicamente un código matemático, prevalece la idea de que existe un ser consciente, heroico y creador, que se encuentra detrás de todo. Y este espíritu es el mismo Dios que habla extensamente sobre sí a Job y que hace que el universo se mueva como un complejo y bien elaborado milagro. En su epístola a los hebreos, san Pablo les explica que Dios, el espíritu de la vida y el orden, se encuentra y es activo por todo el universo, a pesar de que su presencia no siempre sea discernible:

> No perdáis, pues, vuestra confianza, que tiene una gran recompensa.
>
> Porque tenéis necesidad de paciencia para que, cumpliendo la voluntad de Dios, alcancéis la promesa.
>
> «Porque aunque falte aún algo de tiempo, el que ha de llegar vendrá y no tardará.
>
> El justo vivirá de la fe, pero no se complacerá mi alma en el que cobarde se oculta.»
>
> Pero nosotros no somos de los que se ocultan para la perdición, sino de los que perseveran fieles para ganar el alma.
>
> Ahora bien: la fe es la firme seguridad de lo que esperamos, la convicción de lo que no vemos.

La idea de que no se puede contemplar al origen de todo orden en el universo, al héroe que logra transformar el caos en una estructura, es difícil de aceptar. Todo el mundo quiere poner un rostro a Dios. Además, no existen dos ideas individuales sobre Dios que sean iguales. En sus *Confesiones*, san Agustín buscaba a Dios en todo cuanto contemplaba, esperando captar algún atisbo de su semblante:

> Pero ¿quién es mi Dios? Pregunto a la tierra. Y ésta responde: «Yo no soy Dios», y todas las cosas sobre la tierra declaran lo mismo. Pregunto al mar y a los abismos de las profundidades y a los seres vivientes que allí se mueven lentamente, pero todos me contestan: «Nosotros no somos tu Dios. Busca por encima de nosotros». Hablo con los vientos que soplan, y con todo el aire y con todo cuanto en ellos vive y me replican: «Yo no soy Dios». Pregunto al cielo, al sol, a la luna y a las estrellas, pero me dicen: «Nosotros tampoco somos el Dios a quien tú buscas». Me dirijo a todas las cosas que se encuentran sobre mí, a todo lo que puede atravesar las puertas de los sentidos, y digo: «Si tú no eres mi Dios, háblame sobre él. Dime algo sobre mi Dios». Claro y alto me contestaron: «Dios es el que nos ha hecho».

De lo que Agustín se percata perfectamente es que Dios es el espíritu de la creación, la mente y la imaginación que se hallan tras los trabajos del universo, la fuerza dominante de la vida que dirige todo cuanto existe. Es alguien simple y complejo al mismo tiempo. Tal como san Agustín le percibía, Dios era una paradoja, el contenido y el continente a la vez, que vive en las cosas pero que también vive más allá de ellas. En Job 38, aquel siervo de Dios que durante tanto tiempo hubo de sufrir le pregunta por qué su fe ha sido puesta a prueba tantas veces por una deidad a quien él ha sido siempre tan incondicionalmente fiel. La respuesta de Dios, que se extiende a lo largo de tres capítulos, es su gran monólogo de toda la Biblia, en el que afirma que Él es no sólo el creador del universo, sino también su director, su ingeniero jefe y su guardián del orden. Y Job le contesta:

Sé que lo puedes todo y que no hay nada que te cohíba y que ningún pensamiento se puede ocultar de ti.

(¿Quién es éste que empaña la Providencia sin saber?) Por eso proferí lo que no sabía, cosas admirables para mí, que no conocía.

Dios está en posesión de un conocimiento infinito y a ese conocimiento infinito le sigue la responsabilidad también infinita. Mary Shelley, en su *Frankenstein*, utiliza una relación similar entre el creador y su creación a modo de metáfora de la necesidad que tienen los seres humanos de asumir responsabilidades. El daemón maldice a su creador, Victor Frankenstein, por sus ausencias y su abandono del deber de cuidarle. Frankenstein, sin embargo, tan sólo juega a ser Dios. El peso de la responsabilidad es demasiado para él y, de modo totalmente contrario al Dios de Job, quien no solamente había creado los mecanismos del universo, sino que también los dirigía, Frankestein demuestra ser un pésimo director. Para Job, la capacidad de Dios –sus ilimitadas capacidades y su energía sin límites, esa fuerza que hace que exista el universo– son una expresión de creatividad, del orden que prevalece frente al caos. Desear entender a Dios, desde el punto de vista de Job, es comprender por qué las cosas ocurren de la manera que ocurren. Job no desea *ser* Dios; él lo único que quiere es una explicación. Y la explicación que recibe es que en el universo hay algo que es superior a la comprensión o al sufrimiento humanos. Job se extasía ante la creatividad y las enormes dimensiones de la obra de Dios y se resigna a quedar en un estado de sobrecogimiento, reverencia y admiración.

Cuando, hacia la conclusión del *Paraíso*, tiene la oportunidad de mirar a Dios, aunque tan sólo sea por un breve instante, Dante se ve súbitamente privado de la facultad de expresarse. Para el poeta que había sido capaz de encontrar palabras para describir las degradaciones del infierno y las privaciones del purgatorio –y que conversaba con toda suerte de facinero-

Un extraño grabado sobre Dios, que aquí aparece sentado en el cielo con toda su gloria.

sos, santos y héroes en orden a comprender mejor a la humanidad en toda su complejidad– la presencia de Dios le resulta excesivamente abrumadora como para poder utilizar el lenguaje. El lenguaje, la literatura e, incluso, la utilización figurativa de la metáfora son únicamente sistemas, y Dios excede todo sistema porque Él no es un sistema en sí mismo, sino la ilimitada creatividad que no puede contenerse en todo lo que Él ha creado. Dios no sólo excede sus propias capacidades, sino que Él es el mismo exceso:

> Cuán débil es el decir, qué mal encaja
> en mi concepto. Y éste, por lo que vi,
> es tan grande que no basta con decir «poco».

¡Oh, luz eterna, que sola en Ti eres,
sola te entiendes y por Ti entendida
y entendiente te amas y te recreas!

Mientras Dante va más allá de las palabras y de la comprensión y penetra en el reino de la pura anagogía, se da cuenta de que Dios es el autoconocimiento que puede crear y mantener el orden en medio de un universo caótico. Como héroe, Dios no desea convertirse en nada más que en sí mismo, porque Él ya es todo lo que puede ser. Él es el objetivo que subyace tras la heroica singladura hacia la certidumbre, la paz de la mente y del espíritu, que ya nunca ha de necesitar ninguna clase de inquietud porque ha encontrado su hogar, siendo Él, además, el creador de dicho hogar.

El lenguaje, las imágenes y la capacidad de organizar todo ello en diferentes historias son los medios por los cuales llegamos a ver tanto en nuestro interior como más allá de nosotros mismos. Por lo que a mí respecta, yo me solazo muy considerablemente en la idea del *logos*, en la palabra hecha carne, en la idea convertida en historia y, además, en el medio por el cual se puede contar dicha historia. En griego, el término *logos* quiere decir «hablar», como si el hablar, el hecho de relatarnos historias a nosotros mismos y compartirlas con los demás, llegara a revelarnos algo que podemos saber y que nos conviene conocer para desarrollarnos. Dios, por supuesto, no puede ser explicado. Él sólo puede ser aludido por medio de metáforas. Pero, al menos, esos tropos figurativos, elementos estructurales de la literatura, nos indican el curso general de lo que queremos que ocurra. Todos y cada uno de nosotros tenemos la capacidad tanto de soñar como de explorar en nosotros mismos por medio del poder de nuestra imaginación. ¿Y dónde nos llevará la imaginación? A cualquier lugar al que queramos ir desde la rutina de nuestra vida diaria, incluso hasta el umbral mismo de la divinidad. Si permitiéramos a nuestra imaginación que actuara por su cuenta, podríamos sentirnos sumamente desconcertados ante la sensación de conectividad, acci-

dental o de cualquier otra naturaleza, con la que nos podríamos topar. A mí me gustaría pensar que la divinidad que continuamente se describe en la literatura no es, simplemente, una representación del infinito, sino una expresión de lo finito que tan fácilmente pasamos por alto cuando soñamos con brillantes reinos celestiales.

Epílogo
Los grandes personajes de nuestra imaginación

Así pues, ¿qué es un héroe? En 1921, muy pocos años después de la Primera Guerra Mundial, el poeta Rainer Maria Rilke se encontraba solo y con un ánimo bastante sombrío e introspectivo en París, donde luchaba contra las consecuencias de una vida que, hasta entonces, únicamente le había ofrecido soledad, aislamiento. Poco antes de la guerra, había tenido que padecer la muerte de su amiga más íntima, la pintora Paula Modersohn-Becker; su matrimonio con otra artista, Clara Westhoff, había fracasado, y, además, había tenido que sufrir aquella enloquecida y generalizada caída de la sociedad en el militarismo más bárbaro. Con el fin de investigar sobre el significado de su vida, Rilke había trasladado su residencia al pequeño castillo de Duino, en el norte de Italia. Allí, escribió una amplia serie de elegías, tituladas *Las elegías de Duino*, la sexta de las cuales examina la idea del héroe:

> El héroe está extrañamente cercano a los jóvenes muertos. La permanencia no le concierne. Vive en un continuo ascenso, remontándose hasta la siempre cambiante constelación del peligro perpetuo. Allí le podrán encontrar tan sólo algunos. Pero el Destino, siempre silente sobre nosotros, se exalta súbitamente y le canta, introduciéndole en la tormenta de su arrebatado mundo. No escucho a nadie como a *él*. De repente, me

veo transido por su lúgubre voz que las ráfagas del aire transportan.

El héroe, para Rilke, es una figura que vive en un elevado aislamiento, un marginado que no se parece a ninguna otra persona porque ha tenido que luchar contra todo lo que la vida le ha planteado. El héroe es, a la vez, Cristo y Hércules, figuras que deben vencer cuantos obstáculos se les presentan y con independencia de su estado de marginación. El héroe de Rilke continúa permanentemente esforzándose y luchando porque cree que, de alguna manera, su contienda le hará crecer mientras sigue caminando, pesadamente, hacia adelante. Ése era el punto de vista de Rilke antes de la Primera Guerra Mundial. Pero los años que siguieron transformarían su visión de las cosas.

En 1921, Rilke había ya desarrollado otro punto de vista sobre la naturaleza heroica radicalmente diferente. En su tranquila y solitaria búsqueda del conocimiento, Rilke pudo darse cuenta de que el acto de inspiración, inexplicable como tan a menudo resulta, venía a representar la presencia de algo muy superior a todo en su interior. En su poema *La alada energía del deleite,* escrito en 1921, Rilke intentaba describir por medio de palabras la naturaleza del héroe:

> El prodigio se produce si logramos
> superar los peligros más desabridos;
> pero solamente en una brillante y nítida
> hazaña podremos apreciar el portento.
>
> Obrar *con* Cosas en una indescriptible
> relación no nos resulta duro en exceso;
> pero el modelo se hace más intrincado y sutil
> y verse arrastrados por él no resulta suficiente.
>
> Usa, pues, tus poderes con habilidad y extiéndelos
> hasta que cubran el abismo que hay entre dos

contradicciones... Porque el dios
quiere conocerse a sí mismo en ti.

Lo que Rainer Maria Rilke afirma es que un héroe es esa chispa de divinidad o ese hálito de inspiración que cada uno de nosotros posee. Existe un héroe en nuestro interior que nunca deja de asombrarnos, que jamás cesa de creer en sí mismo, que siempre canta a la determinación, no sólo de sobrevivir, sino también de crecer como personas, de aprender y de propiciar ese mismo espíritu en los demás, para, por medio de todo ello, convertirnos en las personas que nuestra imaginación nos dice que podemos ser. Los autores del pasado nos legaron los mapas precisos para que pudiéramos guiarnos a través de los oscuros y laberínticos pasajes del enigma de la vida, y todos ellos en la creencia cierta de que lograremos encontrar lo que realmente ya poseemos: el valor de ser nosotros mismos.

Bien sea en el más lóbrego e intrincado laberinto o, al igual que Dante, siguiendo la senda que nos lleva a través de la vida, el héroe se ve constantemente desafiado por lo que no conoce o no es capaz de conocer. Mientras batalla contra monstruos, como hacían los héroes míticos, o avanza penosamente por los lodazales de las trincheras, como Wilfred Owen, siempre se ve involucrado en el proceso de la resolución de problemas. Las grandes cuestiones relativas al universo son infinitas y el héroe debe luchar contra ellas física, mental y espiritualmente.

El contexto narrativo de todo héroe presenta tres aspectos fundamentales: el héroe en sí, el enigma o problema que deberá resolver y el monstruo contra el que tendrá que enfrentarse para hacer valer sus aspiraciones de grandeza. Esta estructura tripartita se repite una y otra vez en la literatura occidental. En la obra de Homero, Odiseo se enfrenta al enigma de los tenebrosos mares de la aflicción y al dios Poseidón. En las historias de los santos, siempre existe la figura de alguien con una gran fe y a quien inspira la divinidad, el mundo en el que él o ella deben luchar, y el demonio. En *Jane Eyre*, la protagonista

que había creado Charlotte Brontë se veía obligada a buscar su propio camino a través del laberinto que conforman la estructura de clases y la sociedad de la época, teniendo que enfrentarse tanto a la mujer loca que vive en el ático como a las reticencias que ella misma conserva en su propia alma. En la leyenda de Supermán, la ciudad de Metrópolis no es sino un laberinto contemporáneo y las fuerzas del crimen a las que Supermán debe combatir vienen a ser sus monstruos metafóricos. (No importa a cuántos criminales venza Supermán, siempre parece haber más malhechores al acecho, por lo que el patrón de comportamiento del héroe habrá de repetirse continuamente, demostrando así, una y otra vez, que sus poderes son realmente superiores.) Cualquiera que sea la situación en que se encuentre, el héroe siempre permanece constante en sus deseos de éxito. Y las exigencias son altas: el éxito implica conservar la vida y el fracaso lleva a la muerte.

En la historia de Teseo, tal como la relata Ovidio en sus *Metamorfosis,* el joven príncipe ateniense sabe que su destino está marcado y la lógica le aconseja rendirse ante él. No parece haber ninguna posible salida del laberinto y el monstruo tiene un amplio historial de triunfos consecutivos. Pero Teseo entiende que el fracaso no es una opción. Por lo que, al enfrentarse al monstruoso Minotauro, verdadera personificación de la muerte, elige la vida, incluso a pesar de que, en el mejor de los casos, sea una posibilidad muy remota.

Algo en el interior de Teseo le dice que existe una alternativa a la muerte. La posibilidad de decidir cómo debe finalizar nuestra historia personal es una de las grandes motivaciones humanas, tras el amor y el hambre, y se encuentra justamente en el centro de la esperanza de vida, de la sociedad democrática y del pensamiento crítico. En tanto en cuanto existan alternativas diversas, el héroe, como estructura imaginaria que es, continuará siendo plausible. Y si queda una posibilidad de que el héroe sobreviva, como plantea Sigmund Freud, ¿por qué no puede haber otras? ¿Qué es lo que limita el número de opciones? ¿Por qué no un número infinito, por qué no existe

un almacén divino repleto de soluciones, un verdadero reino en el que se pueda hallar la respuesta a cualquier pregunta? Quizás, uno de los grandes roles que el héroe desempeña en nuestra imaginación es el de actuar como una metáfora esencial que nos sirve de indicación y guía al apuntar hacia lo divino, hacia ese «mundo sin fin».

Si hay algo que realmente nos muestra el concepto de héroe existente en el consciente humano es el hecho de que vivimos en una constante necesidad de posibilidades. La «opción cero» no nos resulta tolerable. En su famoso discurso de aceptación del Premio Nobel, William Faulkner hablaba acerca del reto al que, en su opinión, se enfrentaba la humanidad. Afirmaba que, con la aparición de las armas nucleares cuando estaba a punto de concluir la Segunda Guerra Mundial y la difusión de la tecnología que permitía y propiciaba la fabricación de dicho armamento nuclear, había surgido, amenazadoramente, la posibilidad de que el Tánatos se impusiera definitivamente sobre el Eros. Faulkner llegaba a la conclusión de que la especie humana se encontraba en una posición sumamente precaria y que, para aquel entonces, tenía ya el poder, semejante al de Dios, de destruirse a sí misma. Y Faulkner se daba perfecta cuenta de que su principal obligación como escritor era hacer un juramento de fidelidad para con la vida. Se había percatado de que la literatura no sólo servía a ese amplio y vago concepto llamado civilización sino que, en último término, actuaba obedientemente con respecto a esa regla universal y biológica de que la vida siempre encontrará una vía para perdurar. El leve sonido de campanas que todavía tañían rechazando la muerte, incluso después del «último ding-dong del destino», era la voz de la imaginación, que gritaba exigiendo que la gran narrativa humana continuara. Al afirmar que «el hombre no sólo resistirá, sino que prevalecerá», Faulkner hacía sonar la nota triunfante del espíritu heroico que él veía en todos aquellos que simplemente perseveraban. Hacia la conclusión de su novela *El ruido y la furia*, Faulkner rinde a Dilsey, la criada de raza negra de la familia Compson, un sencillo ho-

menaje cuando escribe que «ella resistió». El mundo, tanto para Faulkner como para otros muchos autores, es el campo de batalla donde se libra la contienda entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte. Mientras la vida pueda cantar victoria, aunque sea a duras penas, siempre existirá el potencial de que lleguemos a ver más allá de nuestra mera lucha por la existencia, de que consigamos escapar de las ataduras del tiempo y de la mortalidad. En su sentido más refinado, el carácter heroico puede ser definido como el momento de una narración en que la autoafirmación de las fuerzas de la vida es más fuerte que las de la muerte.

Paget Toynbee, biógrafa de Dante, relata la historia de cómo se logró completar la *Divina comedia.* Cuando Dante murió –a consecuencia de la picadura de un mosquito, que le provocó unas fiebres muy altas– sus deudos se percataron de que los tres cantos finales del *Paraíso* no habían sido escritos. Sus amigos y lectores se sentían tremendamente apesadumbrados, y no sólo porque hubiera fallecido el poeta, sino también por el penoso hecho de que, al parecer, había enviado aquellos tres cantos a las llamas del infierno y al asfixiante miasma del purgatorio y no había sido capaz de llevarlos consigo hasta el propio reino de Dios. Al igual que Moisés, que fue incapaz de entrar en la tierra prometida, Dante había llevado a sus lectores hasta el borde mismo de las alturas celestiales tan sólo para no poder alcanzar el momento en que la «visión» habría de completarse. Aproximadamente tres meses después de la muerte del poeta, su hijo Jacopo tuvo un sueño. En él, su padre se le aparecía y le decía que por supuesto que él había terminado completamente el poema. A continuación, Dante aconsejaba a su hijo que buscara las piezas de texto que faltaban en la habitación que el poeta fallecido utilizaba en su recientemente abandonada residencia de Rávena. Jacopo, cruzando a toda prisa la ciudad, se dirigió inmediatamente hacia la antigua casa de su padre, despertando a mitad de la noche al que por aquel entonces era el inquilino. Los dos hombres volvieron del revés la habitación que había pertenecido a Dante, sin resultado algu-

no. Se dice que, cuando ya estaban casi al borde de la desesperación, Jacopo se volvió y miró hacia un raído tapiz que colgaba de la pared. En principio, no parecía que hubiera nada en aquel tapiz que les pudiera dar ninguna clave para resolver su problema. En aquel mismo momento, sin embargo, la mente de Jacopo pareció dar un tremendo salto. Se acordó de que su padre había escrito que el mundo de lo insustancial se encontraba no en la imaginación, sino *detrás* de la experiencia humana. El inquilino de la casa y el joven Alighieri levantaron el tapiz y comenzaron a golpear con los nudillos los paneles de la pared. Poco después, un golpe sobre uno de dichos paneles produjo un claro sonido a hueco, por lo que inmediatamente presionaron sobre él. Cuando ambos lograron, por fin, abrirse paso en aquella oquedad practicada en el muro, se encontraron con los tres cantos finales de la *Divina comedia.* Dante había logrado llevar a sus lectores hasta el umbral mismo del reino de Dios. Y lo que era más, había conseguido hablar al mundo desde el más allá, aunque sólo hubiera sido por medio de un acto propio de la imaginación. Había logrado completar su visión de las posibilidades infinitas a la vez que abierto una senda a seguir para las respectivas imaginaciones de los demás.

Si esta leyenda es cierta o no, carece de importancia. Esta historia sirve de útil metáfora del papel que desempeña la literatura y de explicación a por qué la propia literatura, en sí misma, puede convertirse en el héroe cuando ya se haya dicho y hecho todo. En efecto, la literatura sirve para implementar un paradigma y una estructura sobre la experiencia humana. Para organizar nuestros sueños, nuestros pensamientos, nuestras experiencias y nuestras vidas emocionales y contextualizarlas de tal forma que se generen conexiones. Dicho a un nivel muy simple, una narración es cualquier serie de hechos o eventos que, cuando se yuxtaponen, conforman una idea de mayor entidad y alcance. A mí, personalmente, me gustaría pensar que un héroe es alguien capaz de imponer el orden donde hay caos, de tener una historia, con la que se siente muy comprometido, además de una amplia serie de experiencias, y

que, asimismo es capaz de poner en conexión dicho material, el cual, de cualquier otra manera, vagaría disperso en nuestra imaginación. Pero el héroe es una metáfora de algo superior. En último término, el héroe sirve al mismo propósito que la propia literatura, es decir, el de dotar de orden y sentido al caos del tiempo, a la inconmensurable confusión de la historia y a las constantes entradas y salidas de personajes del escenario de la vida.

Y si nuestras respectivas historias nos permiten sumergirnos en las enormes profundidades de quiénes somos, me gustaría, también, pensar que no nos habremos equivocado en nuestras propias historias. En efecto, me gustaría imaginar que hay alguien, muy parecido a nosotros, que nos guía en nuestra búsqueda de respuestas a nuestras preguntas y de soluciones para nuestros problemas.

Agradecimientos

Libros como éste exigen heroicos esfuerzos por parte de muchas personas, cada una de las cuales contribuye, de su propia forma, al producto final. Y yo me siento en deuda con las siguientes personas, por su amabilidad, sus buenos oficios, su graciosa asistencia, su apoyo moral, su energía y su entusiasmo. Tengo que dar las gracias, sinceramente, a Ted Hackborn y a Mark Tearle por su habilidad fotográfica. También debo agradecer, muy especialmente, a mi alumno Robin Parkes, de la Laurentian University de Barrie, el haberme dado permiso para utilizar la foto que su abuelo había tomado de Keith Douglas en plena formación, mientras Winston Churchill pasaba revista a las tropas en el norte de África. En mi búsqueda de grabados artísticos para ilustrar este libro me vi noblemente asistido por Richard Darling, del Toronto Antique Centre, por Guenther Dreeke, de la Dickinson Gallery, por Don Lake, de la D. E. Lake Antique Prints and Books, y por los empleados de Alexandre Antiques, todos ellos de Toronto. Para Fred Addis, Adde y Bette Walker y Treasa O'Driscoll, de Barrie y Orillia, respectivamente, mi mayor agradecimiento por todo su apoyo. Gracias, asimismo, a Dora Goh, de la Ontario Multicultural History Association de Toronto, a Brian O'Riordan, a Barry Callaghan, a Austin Clarke y a Tomson Highway. A mi mentor espiritual, el padre Robert Madden, del St. Michael's College,

le ofrezco mis bendiciones y mis más sinceras expresiones de agradecimiento. Además, debo recordar con gran agradecimiento a Terry O'Malley, Jim Wilson y al padre Eusebio Tubale, del Notre Dame College de Wilcox, Saskatchewan, así como a la hermana Vicky. Gracias, también a la doctora Cherylyn Cameron, a Fred Fallis, a Jean Payne, Mary Whittaker y al doctor Donald Dennie. Quiero mostrar, también, el mayor de mis agradecimientos a mis colegas y estudiantes del B. A. Program de la Laurentian University que se imparte en el Georgian College, así como a la doctora Mimi Marrocco, del Continuing Education Program del St. Michael's College de la Universidad de Toronto y a mis alumnos del propio St. Michael's College por el apoyo que me prestaron, por los ánimos que me dieron y por la amistad que me demostraron. Este libro ha llegado a convertirse en realidad gracias a la amabilidad y la fe de Iris Tupholme de Harper Collins. Gracias muy especiales a quienes fueron mis agentes de lujo Bruce Westwood, de Westwood Creative Artists, y a sus colegas, Carolyn Forde y Natasha Daneman. Además, ha sido muy grato para mí tener a verdaderos titanes a mi lado. Para todo mi equipo de Harper Collins, gracias muy especiales: a Barbara Bower, mi publicista, así como al equipo de ventas y de marketing; a Alan Jones por su notable talento; y a Noelle Zitzer, Nita Pronovost y Sharon Kish por su cuidado y sus detalles. Y, sobre todo, ofrezco aquí el agradecimiento más profundamente sentido a mi editor, Jim Gifford, quien ha sido un verdadero dechado de paciencia, buena voluntad y sentido del humor justo cuando había que bregar con los asuntos más complicados. Ambos luchamos juntos. En la gran habilidad de Janice Weaver es donde se encuentra la clave secreta que ha permitido terminar este libro y yo estaré eternamente en deuda con ella por haber hallado el buen camino en el laberinto de ideas y de lenguaje en que yo la introduje. Y dejo para el final a mis héroes más cercanos, a aquellos que remaron conmigo cuando todo parecía indicar que la oscuridad de la *nekusis* iba a cernirse inexorablemente sobre mí, quienes me guiaron hasta mi hogar. Gracias a todos vosotros, a mi tío,

el doctor E. G. Meyer; a mi madre, Margaret Meyer, a mi difunto padre, Homer Meyer; a mi esposa Kerry y a mi hija Katie, porque vosotros me habéis enseñado el verdadero significado del término héroe. Y, por último, a quienes habíais leído mis anteriores libros y me alentasteis, con vuestras palabras de ánimo y vuestros buenos deseos, a escribir éste. Todos vosotros también sois mis héroes.

Bibliografía

Aristóteles, *Poetics* en *Classical Literary Criticism*, trad. T. S. Dorsch, Penguin, Harmondsworth 1975. [*Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid 1999.]

–, *The Nicomachean Ethics*, trad. J. A. K. Thomson, Penguin, Harmondsworth 1976. [*Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, trad. Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid 1998.]

Beckett, Samuel, *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*, Grove, Nueva York 1982. [*Esperando a Godot*, trad. Ana María Moix, Tusquets, Barcelona 1995.]

Beda el Venerable, *A History of English Church and People*, trad. Leo Sherley-Price, Penguin, Harmondsworth 1974.

Beowulf: A New Verse Translation, trad. L. M. Liuzza, Broadview Press, Peterborough, Ontario 2000. [*Beowulf y otros poemas anglosajones (siglos VII-X)*, trad. de Luis Lerate de Castro y Jesús Lerate de Castro, Alianza, Madrid 2004.]

Boecio, *The Consolation of Philosophy*, trad. V. E. Watts, Penguin, Harmondsworth 1976. [*Consolación de la filosofía*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid 2005.]

Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, Margaret Smith (ed.), Oxford University Press, Oxford 2000. [*Jane Eyre*, trad. Elizabeth Power, Alianza, Madrid 2006.]

Bunyan, John, *The Pilgrim's Progress*, Roger Sharrock (ed.), Penguin, Harmondsworth 1987. [*El progreso del peregrino*, trad. Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Cátedra, Madrid 2003.]

Burns, Robert, *Poems: Selected*, William Beattie y Henry W. Meikle (ed.), Penguin, Harmondsworth 1977. [*Antología poética*, trad. Susana Torres Prieto, Luis Revenga, Madrid 2008.]

Byron, George Gordon (lord), *The Selected Poetry of Lord Byron*, Leslie A. Marchand (ed.), Modern Library, Nueva York 2001. [*Poemas escogidos*, ed. bilingüe, trad. José María Martín Triana, Visor, Madrid 2007.]

Campbell, Joseph, *The Heroe with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1968. [*El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, trad. Luisa Josefina Hernández, Fondo de Cultura Económica, Madrid 2005.]

Carlyle, Thomas, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, Carl Niemeyer (ed.), University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska 1966. [*Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia*, Porrúa, México 1976.]

Cervantes, Miguel de, *Don Quixote*, trad. Edith Grossman, Ecco Press, Nueva York 2003. [*Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Real Academia Española, edición del IV Centenario, Madrid 2004.]

Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury Tales*, trad. Nevill Coghill, Penguin, Harmondsworth 1973. [*Cuentos de Canterbury*, trad. Jesús L. Serrano Reyes y Antonio León Sendra, Gredos, Madrid 2004.]

–, *Love Visions*, trad. Brian Stone, Penguin, Harmondsworth 1983.

Cohen, Leonard, *Beatiful Losers*, McClelland and Stewart, Toronto 1966. [*Los hermosos vencidos*, trad. Javier Sáinz, Fundamentos, Madrid 1983.]

Dante Alighieri, *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine: Cantica I: Hell (L'Inferno)*, trad. Dorothy L. Sayers. Penguin, Harmondsworth 1972.

–, *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine: Cantica III: Paradise (Il Paradiso)*, trad. Dorothy L. Sayers y Barbara Reynolds, Penguin, Harmondsworth 1976.

–, [*La Divina Comedia*, 3 vols., ed. bilingüe, trad. Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona 2004.]

Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *The Romance of the Rose*, trad. Harry W. Robbins, E. P. Dutton, Nueva York 1962. [*El Libro de la Rosa*, trads. Carlos Alvar y Julián Muela, Siruela, Madrid 2003.]

Jacobo de Voragine, *Golden Legend*, trad. Christopher Stace, Penguin, Harmondsworth 1998. [*La leyenda dorada*, 2 vols., trad. José Manuel Macías, Alianza, Madrid 2005.]

Eliot, T. S., *Collected Poems, 1909-1962*, Faber and Faber, Londres 1983. [*Poesías reunidas (1909-1962)*, trad. José María Valverde, Alianza, Madrid 2008.]

Epic of Gilgamesh, trad. N. K. Sandars, Penguin, Harmondsworth 1973. [Anónimo, *La epopeya de Gilgamés, rey de Uruk*, trad. Joaquín Sanmartín Ascaso, Trotta, Madrid 2005.]

Eurípides, *Herakles*, trad. Tom Sleigh, Oxford University Press, Oxford 2001. [*Andrómaca. Heracles loco. Las bacantes*, trad. Francisco Rodríguez Adrados, Alianza, Madrid 2003.]

Faulkner, William, *Light in August*, Vintage, Nueva York 1972. [*Luz de agosto*, trad. Enrique Sordo, Alfaguara, Madrid 2006.]

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, trad. Geoffrey Wall, Penguin, Harmondsworth 2003. [*Madame Bovary*, trad. Consuelo Berges, Alianza, Madrid 2006.]

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1957. [*Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas 2001.]

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust: Part I*, trad. Randall Jarrell, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York 1999. *Faust: Part II*, trad. Philip Wayne, Penguin, Harmondsworth 1959. [*Fausto*, trad. José Roviralta, Alianza, Madrid 2006.]

Greene, Graham, *The End of the Affair*, Penguin, Harmondsworth 1975. [*Un caso acabado*, Seix Barral, Barcelona 1985.]

Hamer, Richard (ed.), *A Choice of Anglo Saxon Verse*, Faber and Faber, Londres 1970.

Homero, *Iliad*, trad. Robert Fagles, Penguin, Harmondsworth 1991. [*Ilíada*, trad. Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid 2000.]

–, *Odissey*, trad. E. V. Rieu, Penguin, Harmondsworth 1973. [*Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Gredos, Madrid 2000.]

James, William, *The Varieties of Religious Experience*, Martin E. Marty (ed.) Penguin, Harmondsworth 1985. [*Las variedades de la experiencia religiosa: estudio de la naturaleza humana*, trad. José Francisco Ivars, Península, Barcelona 2002.]

Kempis, Thomas à, *The Imitation of Christ*, trad. Leo Sherley-Price, Penguin, Harmondsworth 1977. [*La imitación de Cristo*, trad. Agustín Magaña Méndez, Herder, Barcelona 1991.]

Kennedy, John F., *Profiles in Courage*, Harper Perennial, Nueva York 2000. [*Perfiles de coraje*, Editorial CS, Buenos Aires 1957.]

Langland, William, *Piers Ploughman*, trad. J. F. Goodridge, Penguin, Harmondsworth 1977. [*Pedro el labriego*, trad. Pedro Guardia, Gredos, Madrid 1997.]

Maquiavelo, Nicolás, *The Prince*, trad. George Bull, Penguin, Harmondsworth 1999. [*El príncipe*, trad. Francisco Javier Alcántara, Planeta, Barcelona 1983.]

Marlowe, Christopher, *The Complete Plays*, J. B. Steane (ed.), Penguin, Harmondsworth 1976.

Miller, Arthur, *Death of a Salesman*, Gerald Weales (ed.), Penguin, Nueva York 1996. [*Muerte de un viajante*, trad. Jordi Fibla, Tusquets, Barcelona 2002.]

Milton, John, *Paradise Lost*, Merrit Y. Hugues (ed.), Odissey Press, Indianapolis, Indiana, 1962. *Paradise Lost and Paradise Regained*, Christopher Ricks (ed.), Signer Classics, Nueva York 1968. [*El paraíso perdido*, trad. Esteban Pujals, Espasa Calpe, Madrid 2003. *El paraíso recobrado*, trad. Joan Curbet, Cátedra, Madrid 2008.]

Owen, Wilfred, *The Collected Poems of Wilfred Owen*, C. Day-Lewis (ed.), Chatto and Windus, Londres 1963.

Ratzinger, Joseph, *Introduction to Christianity*, Search Press, Londres 1971. [*Introducción al cristianismo*, trad. José L. Domínguez Villar, Sígueme, Salamanca 2007.]

Rilke, Rainer Maria, *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, trad. Stephen Mitchell, Vintage, Nueva York 1989. [*Antología*

poética, trad. Jaime Ferreiro Alemparte, Espasa Calpe, Madrid 2007.]

Séneca, *Four Tragedies and Octavia*, trad. E. F. Watling, Penguin, Harmondsworth 1970.

Shakespeare, William, *Hamlet, Prince of Denmark*, Willard Farnham (ed.), Penguin, Harmondsworth 1985. [*Hamlet*, ed. bilingüe, trad. del Instituto Shakespeare, Manuel Ángel Conejero (dir.), Cátedra, Madrid 1992.]

–, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, Edward Hubler (ed.), Signet Classics. Nueva York 1963.

–, *The Life of Henry V*, John Russell Brown (ed.), Signet Classics, Nueva York 1998. [*La vida del rey Enrique V*, trad. Luis Astrana Marín, Áltera, Barcelona 2007.]

–, *A Midsummer's Night Dream*, Russell McDonald (ed.), Penguin, Harmondsworth 2000. [*El sueño de una noche de verano*, trad. José María Valverde, Planeta, Barcelona 1981.]

–, *The Tragedy of Richard the Third*, Mark Eccles (ed.), Signet Classics, Nueva York 1998. [*Ricardo III*, trad. Guillermo MacPherson, Edaf, Madrid 1997.]

Sófocles, *The Theban Plays*, trad E. F. Watling, Penguin, Harmondsworth 1973. [*Tragedias completas*, trad. José Vara Donado, Altaya, Barcelona 1995.]

Virgilio, *Aeneid*, trad. W. F. Jackson Knight, Penguin, Harmondsworth 1977. [*Eneida*, trad. Javier de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid 2001.]

Ward, Geoffrey C., y Ken Burns, *Baseball: An Illustrated History*, Alfred A. Knopf, Nueva York 1994.

Whitman, Walt, *Song of Myself* (versión íntegra), Dover, Nueva York 2001. [«Canto de mí mismo», en *Hojas de hierba*, trad. Francisco Alexander, Visor, Madrid 2006.]

Yeats, W. B., *W. B. Yeats: A Critical Edition of Major Works*, Edward Larrisy (ed.), Oxford University Press, Oxford 1997.

Índice de láminas

Prólogo: En este grabado de Gustav Doré, Dante saluda a su amada Beatriz ante el umbral del Jardín del Edén en el Purgatorio (pág. 8).

1. Alfred, lord Tennyson, circa 1860, sosteniendo, presumiblemente, un volumen con algún romance del ciclo artúrico (pág. 28).

2. El filósofo griego Aristóteles intentó poner orden tanto en el mundo de la imaginación como entre los personajes que poblaban el mundo de la alta alcurnia, examinando para ello la naturaleza tanto de la épica como de la tragedia (pág. 66).

3. William Shakespeare, autor de *Hamlet*, sorprendido en un momento de inspiración literaria. Un grabado poco corriente del Gran Bardo en pleno trabajo (pág. 106).

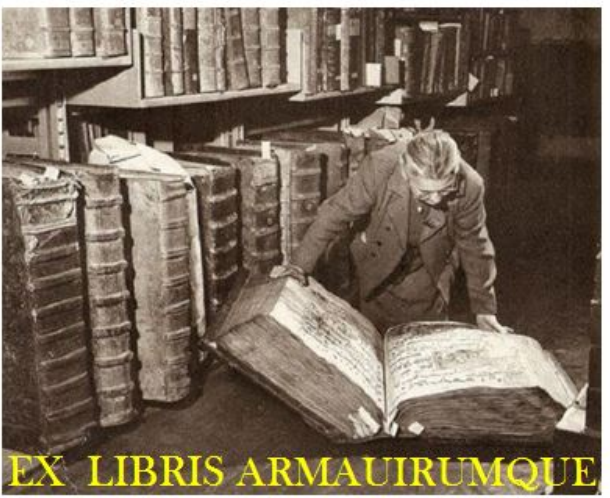
4. El poeta romántico George Gordon, más conocido como lord Byron, en un retrato hecho por un artista contemporáneo suyo (pág. 148).

5. El santo buscador de almas, san Jorge, dibujado aquí en medio de la arquetípica batalla entre el bien y el mal, mientras mata al dragón y salva a la doncella. Esta situación de cuento infantil cruza las virtudes de la caballería con las propias de la santidad y sitúa a san Jorge entre los santos «querúbicos» (pág. 198).

6. Homero, autor de la *Ilíada* y de la *Odisea*. Aquí, el anciano bardo está representado como el ciego Demódoco, poeta, adivinador del futuro y relator de historias al que se puede ver con su *lurikos*, o lira, al hombro. Origi-

nalmente, las epopeyas homéricas se cantaban, incluso por jóvenes errabundos. En el fondo del grabado, también se puede ver un barco, presumiblemente el de Odiseo, tratando de fondear (p. 242).

7. El principal dios del Olimpo griego, Zeus, siendo aquí coronado con los laureles de la victoria. Lo irónico en esta escena es que los dioses griegos muy rara vez disfrutaban de una «victoria». Su existencia se veía siempre perturbada por rencillas con otros dioses, tal como Homero relata en la *Ilíada* (p. 284).


EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE